This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

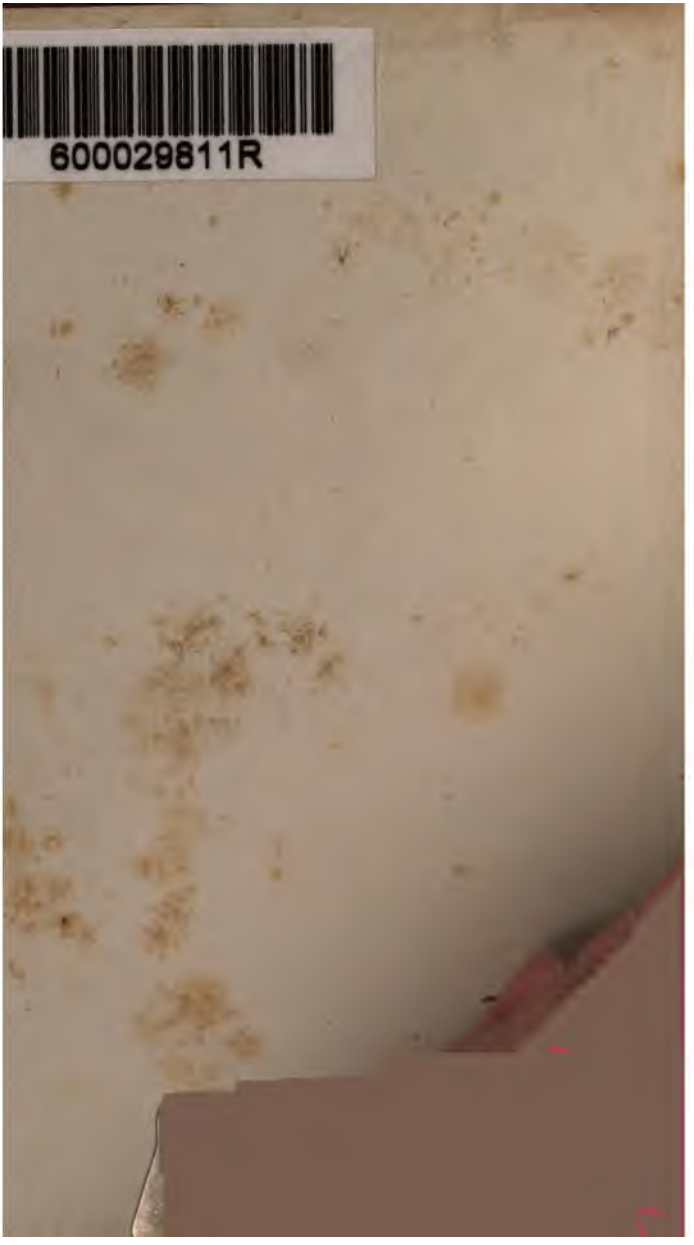
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`


600029811R

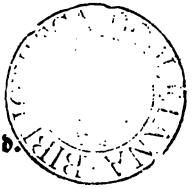
Geschichte

der

deutschen Schauspielkunst.

Von

Eduard Devrient.



Zweiter Band.

Die regelmäßige Schauspielkunst unter der Prinzipalschaft.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

240. 2. 72.

Dramatische

und

dramaturgische Schriften

von

Eduard Devrient.

Sechster Band.

Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

Zweiter Band.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

Geschichte

der

deutschen Schauspielkunst.

Von

Eduard Devrient.

Zweiter Band.

Die regelmäßige Schauspielkunst unter der Prinzipalschaft.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

240. g. 52.

Inhalt des zweiten Bandes.

I. Frau Neuberin und die Leipziger Schule.
(1727 — 1760.)

	Seite
Nothwendigkeit der Schule	3
Die Neuber	4
Ihre künstlerische Richtung	5
Errichtung ihrer Truppe	7
Gottscheds Einfluß	8
Die Wiedervereinigung der Literatur und des Theaters	11
Das Personal der Neuber'schen Truppe. Koch,	12
Schönemann, Suppig, Heydrich	14
Die Reformen der Neuber	14
Schwierigkeiten das Repertoir zu reformiren	16
Das Costüm	22
Charakteristik der Leipziger Schule	25
Bedrängnisse der Neuber	31
Großartige und uneigennützige Ansicht der Neuber	33
Der Herzog von Schleswig-Holstein ihr Beschützer	34
Verbannung des Harlekin	35
Ueber die Abschaffung der Masken und des Stegreifspieles	37
Hindernisse und Kämpfe in Hamburg	42
Zerwürfniß mit Gottsched	44

*

Seite

Bruch mit Hamburg, ihre Abschiedsrede 46
Reise nach Rußland und Rückkehr 48
Krieg mit Gottsched 49
Erste Abdankung ihrer Truppe, sie privatisirt 52
Wiedererrichtung 53
Literarische Bewegung. Das Schäferspiel 54
Holberg 55
Das rührende Lustspiel 56
Lessings Erstlinge 57
Auflösung der Neuber'schen Truppe 58
Das Ende ihrer Künstlerlaufbahn 58
Apologie 59
Ihre letzten Lebensjahre 61
Tod und Begräbniß 62
Ihr Denkmal 63

II. Schönemann und seine Truppe.

(1740—1758.)

Charakteristik Schönemann's 65
Das Personal seiner Truppe 66
Sein anfänglicher Ausgabenetat. Gehaltsverhältnisse . . . 68
Seine Directionspraxis 69
Spaltung seiner Truppe, die Prinzipalschaft der Frau Schröder . 70
Schönemann in Berlin. Franz Schuch's Stegreifcomödien . . 71
Die erste Operette „der Teufel ist los" 76
Schönemann's Beschwerden über das Publikum 77
Sein Bedrängniß durch Koch, Schuch und Nicolini . . . 81
Seine Truppe bildet ein Hoftheater in Mecklenburg-Schwerin . 82
Konrad Eckhof's Charakteristik 83
Eine deutsche Schauspieler-Academie 88
Eckhof's Vorträge 91
Aufhebung der Academie 94
Eckhof's Directionseinfluß 94
Aufhebung des Hoftheaters 96
Ehrenvolle Erscheinung der Truppe in Hamburg 97
Schönemann's Vernachläßigungen und falsche Schritte . . . 99
Eckhof's Abgang 100
Wilde Wirthschaft bei der Truppe 101
Schönemann giebt sie auf 103

Seite
Sein Lebensende 103
Seine verlassene Truppe ruft Eckhof zurück 104
Aufführungen ohne Decorationen und Costüm 105
Koch übernimmt die Schönemann'sche Truppe 106

III. Kochs Prinzipalschaft. (1750—1771.)

Anfängliche Schwierigkeiten, schlechtes Repertoir, Leppert . . 107
Zuwachs des Personals, Brückner 108
Charakteristik von Kochs Direction 109
Die Zeitumstände 111
Intermezzi, Bruck 112
Eigentliche Einführung des Singspiels 113
Die ersten Theaterkritiken 115
Die Leipziger Schule unter Koch 116
Lessings Tadel der affektirten Manier 118
Der französische Einfluß, Moliere 119
Die Reform der deutschen Dramatik 120
Lessing 121
Lessing und Eckhof 124
Miß Sara Sampson, das erste deutsche Familiendrama . . . 125
Sein Einfluß auf die Schauspielkunst 126
Die Natürlichkeitsrichtung 128
Koch übernimmt die Schönemann'sche Truppe 129
Die Gesellschaft Döbbelins bildet in Weimar ein Hoftheater . . 129
Verstärkt dann die Hamburger Truppe Koch's 130
Koch's Direction 131
Sein Streben nach Stabilität der Bühne 132
Eckhof verläßt ihn, vereinigt sich mit Ackermann 133
Koch wieder in Sachsen, das neue Leipziger Theater . . . 134
Fortschritt des Costümwesens 134
Hillers Opern 136
Moralische Anfechtungen des Theaters 138
Koch in Weimar, Streit mit Wäser 138
Er übernimmt das Berliner Theater 139
Ueberblick der dortigen Zustände 139
Die Gebrüder Schuch, Döbbelin, die Frauen Neuhof und Brandes 140
Ramler 141
Verbannung des letzten norddeutschen Harlekins 142
Minna von Barnhelm 143

IV. Beginn der Hamburger Schule. Ackermanns Prinzipalschaft. (1764—1767.)

Seite

Charakteristik Ackermann's 146
Seine Frau und Töchter 149
Friedrich Ludwig Schröder 150
Frau Hensel 151
Boek und Frau, Borchers u. A. 152
Das neue Hamburger Theater, Ballett- und Costümprunk . . 154
Weibliche Coulissenfeindschaft 156
Seyler's und Löwen's Theaterplan 157
Die Prinzipalschaft Ursach des mangelhaften Zustandes . . . 158
Zwölf Hamburger Bürger übernehmen das Theater . . . 159

V. Das erste deutsche Nationaltheater. Die Hamburger Entreprise. (1767—1769.)

Stabilität der Bühne, ihre historische Rechtfertigung . . . 162
Pensionen, Preise für Originaldichtungen, Abschaffung des Balletts 167
Kunstpersonal, Directorium 168
Lessing's Anstellung. Dramaturgie 169
Organisationsfehler 170
Löwen, der erste Literat als Schauspieldirector 171
Die Dramaturgie als Zankapfel zwischen Lessing u. d. Schauspielern 175
Verlauf der Thätigkeit des Theaters 179
Wirkung von Lessing's Minna von Barnhelm auf die Schauspielkunst 181
Das Mißgeschick der Entreprise 184
Lessing's Entrüstung gegen das Publikum 186
Der Götze-Schlosser'sche Theaterstreit 187
Die Entreprise geht zu Grunde 189

VI. Kampf und Sieg des regelmäßigen Drama's in Wien. (1730—1776.)

Weiskern der Odoardo 192
Joseph Felix Kurz, der Bernardon 192
Leinhas, Schröter, Huber, Frau Ruth 194
Bernardoniaden und Maschinen-Comödien 195
Vergleich der Wiener und norddeutschen Zustände 197
Die ersten Alexandriner-Tragödien in Wien 198

Seite

Beginn des Burleskenkampfes 199
Einführung der Theater-Censur 200
Die Kaiserin übergiebt dem Magistrate das Theater . . . 200
Mangelhafte Organisation 201
Das Theater an der Burg wird kaiserlich 203
Fortgang des Kampfes gegen das regelmäßige Drama . . . 204
Die Stellung der Stegreifspieler 206
Ihre Emolumente 207
Philipp Haffner, das Lokalstück 210
Das Theater wird verpachtet. Hilverding. Die erste Tantieme . 213
Affligio 214
Sonnenfels tritt an die Spitze der Reformparthei 215
Das Personal des regelmäßigen Drama's 217
Die Stegreifspieler sterben aus 218
Bender und wieder Affligio als Pächter 219
Bernardon's letzte Anstrengung für die Burleske 220
Affligio's letzte Umtriebe dafür 223
Graf Koharh übernimmt die Pachtung 223
Sonnenfels giebt ein Programm der neuen Direction aus . . 225
Verhältniß der Dichter 225
Angemaßte Stellung gegen die norddeutschen Bühnen . . 226
Aufforderung an den Adel: zur Bildung der Schauspieler mitzuwirken 227
Die vornehme Theaterorganisation 228
Sonnenfels wird abgesetzt. Reorganisation 231
Sonnenfels zerfällt auch mit den Schauspielern 232
Zustand der Schauspielkunst 234
Das Repertoir 236
Kaiser Joseph II. errichtet ein Nationaltheater 238

VII. Ackermann's Ende. Eckhof's letztes Wirken und sein Tod. (1769—1778.)

Die niedersächsische Comödiantengesellschaft 241
Eckhof u. A. trennen sich von Ackermann 241
Die feindliche Begegnung Schröders mit Eckhof 242
Ackermann's Tod 246
Schicksale der Seyler'schen Truppe 247
Eckhof rettet Seyler durch seine Direction 248
Die Seyler'sche Gesellschaft am Weimar'schen Hofe . . . 250
Emilia Galotti 250

Seite

Das Melodrama 252
Die Oper 253
Die Seyler'sche Gesellschaft am Gothaer Hofe und in Leipzig . . 254
Das Gothaische Hoftheater 255
Eckhof's Directoriat 257
Die Begrenzung seiner Mission 259
Ueberblick über das Wirken seines Lebens 261
Rollensucht 263
Neigung zur Karrikatur in komischen Rollen 264
Seine Lobredner, Nicolai, Schink 265
Iffland's Urtheil über ihn 269
Lessing's Zeugniß von seiner französischen Nuance 270
Eckhof's Odoardo 273
Schröder's Urtheil 274
Summarische Charakteristik 277
Sein Vermächtniß: Die Pensionskasse 282
Sein Tod 285
Sein Grab 286

VIII. Das Ergebniß der bisherigen Entwicklungen.

Das Repertoir 287
Die deutsche dramatische Literatur 288
Die Schauspielkunst war an schwachen Gedichten gewachsen . . 291
Der Franzosenkrieg der Schauspielkunst 294
Uebersicht der Vorgänge in Deutschland 296
Götz von Berlichingen zuerst in Berlin aufgeführt 296
Der Fortschritt in Costüm und Decoration dabei 297
Koch's Tod 298
Das Theater in Dresden 298
Der Sieg des regelmäßigen Drama's in München 299
Das Theaterwesen in Stuttgart 301
In Cassel und in andern Residenzen 302
Das Nationaltheater in Mannheim, Marchand 303
Ober- und Niedersachsen die Erziehungsstätte der Kunst . . . 305
Fortschritt der charakteristischen Decoration 306
Fortschritt des Costüms 307
Der Schauspielerstand 309
Die Gehalte 310

Seite
Fortdauer der geistlichen Angriffe 312
Uhlig's Tod 313
Friedrich der Große tritt der Geistlichkeit entgegen 313
Der Theaterstreit zwischen d'Alembert und Rousseau . . . 315
Sulzer's und Lessing's Vertheidigung des Theaters 315
Apologie des Standes 316
Bürgerlicher und sittlicher Zustand 317
Mittel, den Stand zu heben 322
Lessing dringt auf Theaterschulen 324

IX. Schröder's Direction der Ackermann'schen Gesellschaft. (1771 — 1780.)

Schröder's Jugend 326
Beginn seiner Künstlerlaufbahn 329
Schröder bei Bernardon-Kurz. Stegreifspiel 332
Er übernimmt die Direction der mütterlichen Prinzipalschaft . . 333
Das Kunstpersonal. Seine Stiefschwestern 334
Reinecke 335
Brockmann 336
Bedrängnisse durch Nicolini 339
Das Stegreifspiel in Celle 341
Der thätige Gemeinsinn der Gesellschaft 342
Schröder's System der künstlerischen Leitung 344
Seine Vorlesungen als erste Leseprobe 344
Seine Verfeinerung der Regie 345
Fernere Maaßregeln 347
Das kunstrichterliche Parterre 348
Schröder's schauspielerische Ausbildung 350
Sein Uebergang zu tragischen Rollen 351
Die Aufführung von Götz von Berlichingen 353
Wie schwer es Schrödern wurde ernste Wirkungen hervorzubringen 357
Die Aufführung des Hamlet 359
Seine Bearbeitung 360
Brockmann's Darstellung mit Schröder's verglichen . . . 363
Aufführung des Othello 366
Die Kunstgenossenschaft löst sich auf. Charlottens Tod . . . 368
Schröder vollendet seine Selbsterziehung zum Tragiker . . . 370
Ende der Ackermann'schen Gesellschaft 373
Der Werth Shakespeare's für die Schauspielkunst . . . 374

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

elegante Manier bezwungen werden, bevor neue Keime einer beſſeren nationalen Epoche Wurzel ſchlagen konnten.

Allen Bildungsbeſtrebungen in Deutſchland war nun einmal der franzöſiſche Hofmeiſter geſetzt worden, ſo mußte denn das Theater — dies verkleinerte Spiegelbild des Lebens — ſich ihn wohl auch gefallen laſſen. Ein für die franzöſiſche Regel fanatiſirter Pedant wie Gottſched mußte es ſein, der dem verwilderten deutſchen Drama den Kappzaum überwarf.

Und die Schauſpielkunſt, der Comödiantenſtand, das ganze Theaterweſen war ſo durchaus eine heruntergekommene Wirthſchaft, ein verlüderter Hausſtand, in dem vor allen Dingen erſt wieder aufgeräumt, Ordnung, Fleiß und gute Zucht eingeführt werden mußten, daß niemand beſſer, als eine tüchtige Frau dies Geſchäft übernehmen konnte. — Und einer Frau von auserleſener Tüchtigkeit war dies vorbehalten.

Friederike Karoline Weißenborn, die Tochter eines Doctors der Rechte, war im Jahre 1692 zu Reichenbach geboren*) und ſcheint eine Bildung erhalten zu haben, welche über das damalige Bedürfniß des weiblichen Geſchlechtes hinausging. Ihr Vater zog als Advokat

*) Wenigſtens wurde bei ihrem Tode im Jahr 1760 ihr Lebensalter amtlich auf 68 Jahre angegeben. Die herkömmliche Annahme, ſie ſei im Jahr 1700 geboren, entbehrt einer ſolchen Beglaubigung.

I.

Frau Neuberin und die Leipziger Schule.

(1727 — 1760.)

Dem Zustande, in welchem wir die deutsche Schauspielkunst in dem ersten Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts verlassen haben, war es ganz entsprechend, daß eine Frau und ein Pedant es sein mußten, die ihm ein Ende machten und gedeihliche Reformen herbeiführten.

Die Richtung, welche das volksthümliche Drama eingehalten, war so bis aufs Aeußerste verfolgt worden, daß — nach dem Gesetze, welches wir an allen Entwicklungen beobachten können — nothwendig ein Umschlagen ins andre Extrem erfolgen mußte.

Die schrankenlos phantastische Willkür mußte durch einförmige Regelrechtigkeit, die ungeschlachte Rohheit durch conventionelle Dressur, die steife Formalität durch

elegante Manier bezwungen werden, bevor neue Keime einer beſſeren nationalen Epoche Wurzel ſchlagen konnten.

Allen Bildungsbeſtrebungen in Deutſchland war nun einmal der franzöſiſche Hofmeiſter geſetzt worden, ſo mußte denn das Theater — dies verkleinerte Spiegelbild des Lebens — ſich ihn wohl auch gefallen laſſen. Ein für die franzöſiſche Regel fanatiſirter Pedant wie Gottſched mußte es ſein, der dem verwilderten deutſchen Drama den Kappzaum überwarf.

Und die Schauſpielkunſt, der Comödiantenſtand, das ganze Theaterweſen war ſo durchaus eine heruntergekommene Wirthſchaft, ein verlüderter Hausſtand, in dem vor allen Dingen erſt wieder aufgeräumt, Ordnung, Fleiß und gute Zucht eingeführt werden mußten, daß niemand beſſer, als eine tüchtige Frau dies Geſchäft übernehmen konnte. — Und einer Frau von auserleſener Tüchtigkeit war dies vorbehalten.

Friederike Karoline Weißenborn, die Tochter eines Doctors der Rechte, war im Jahre 1692 zu Reichenbach geboren*) und ſcheint eine Bildung erhalten zu haben, welche über das damalige Bedürfniß des weiblichen Geſchlechtes hinausging. Ihr Vater zog als Advokat

*) Wenigſtens wurde bei ihrem Tode im Jahr 1760 ihr Lebensalter amtlich auf 68 Jahre angegeben. Die herkömmliche Annahme, ſie ſei im Jahr 1700 geboren, entbehrt einer ſolchen Beglaubigung.

nach Zwickau. Verwittwet, kränklich und grämlich scheint er mit den lebhaften Neigungen der phantasiereichen Tochter wenig sympathisirt zu haben. Wie der bedeutende Kunstberuf während der Jugendblüthe des Mädchens sich ausgesprochen, welche Kämpfe sie durchgemacht, was sonst ihr Leben bewegt haben mag, ist unbekannt, sie war 26 Jahre alt, als das häusliche Mißverhältniß einen heftigen Auftritt herbeiführte. Man erzählt, daß der von podagrischen Schmerzen aufgeregte Vater sie sogar habe züchtigen wollen, indem er aber die Thür verriegelt, sei das entschlossene Mädchen zum Fenster hinausgesprungen und nur durch die Gartenhecke vor einem tödtlichen Falle geschützt, dem väterlichen Zwange für immer entflohen.

Ein junger Mann aus Zwickau, Johann Neuber, der sie liebte, ging mit ihr, und beide schlossen sich der Spiegelberg'schen Comödiantenbande in Weißenfels an.

Neuber ist stets ein mittelmäßiger Schauspieler geblieben, sein hauptsächlichstes Fach wurde der Anselmo in der Stegreifcomödie, der alte Nachbar und Gevatter, dies bloße Bindungsmittel für die dramatische Handlung, aber er war ein verständiger, treuer Mensch. Die junge Weißenborn heirathete ihn und gewann sich den thätigsten, unverdrossensten Geschäftsgehülfen, wofür sie seinen Namen in die Kunstgeschichte gebracht hat.

Das Talent der Neuberin, ihre bessere Bildung, die energische Lebhaftigkeit ihres Geistes zeichneten sie auf glänzende Weise vor ihren Genossen aus. Sie trat bald

mit ihrem Manne zur Hoffmannſchen Polniſch-Sächſiſchen Comödiantengeſellſchaft über, kam alſo in die Genoſſenſchaft der beſten Schauſpieler jener Zeit, mit Kohlhardt, Lorenz u. A. Sie fand Gelegenheit, an den Höfen von Dresden, Braunſchweig und Hannover franzöſiſche Schauſpieler zu ſehen und war die Erſte, welche es verſtand ſich den Vortrag des Alexandriners anzueignen und die feierliche Grazie ihrer tragiſchen Declamation nachzuahmen. Das gab ihren Rollen in der Haupt- und Staatsaction einen nobleren Anſtrich*), ältere Bearbeitungen regelmäßiger Tragödien wie Roderich und Ximene nach Corneille, Regulus nach Pradon, erhielten durch ihr Spiel wieder Raum auf dem Repertoir und ihre Weiſe fand um ſo ſchnellere Nachahmung bei den Genoſſen, als ſie in die Mode der Zeit ſchlug. Daneben zeigte ſie in der Comödie und Stegreifpoſſe Geiſt, Gewandtheit, Friſche und humoriſtiſchen Uebermuth. Beſonders gern ſpielte ſie in Männerkleidern. Mochte es nun ſein, daß dies ihrem entſchloſſenen raſchen Geiſte zuſagte oder mochte es wahr ſein, daß ſie es aus Eitelkeit auf das beſonders ſchöne Ebenmaaß ihrer Geſtalt that. Sie war eine Blondine von regelmäßigen Zügen und feurigem unternehmendem Ausdruck. In Studentenrollen war ſie außerordentlich beliebt.

*) Sie ſpielte Rollen wie die raſende Medea, deren im 1. B. S. 294 erwähnt iſt, Kohlhardt den Kreon, Hoffmann Jaſon, Frau Lorenz Creuſa.

Seltsamer Wechsel der Dinge, funfzig Jahre früher sah man nur Knaben in Frauenrollen, jetzt war es schon haut goût geworden Frauen in Knabenrollen zu sehen!

Als die Prinzipalin Hoffmann*) gestorben war und das Glück dieser Truppe zu wanken begann, hatte die Neuber schon einen großen Ruf und genoß der besondern Aufmerksamkeit des Braunschweig-Blankenburgischen Hofes. Sie schloß sich einer Theaterunternehmung des Caffetiers Wegner in Braunschweig an und ermuthigt von dem Hofe, der sich lebhaft für eine Reform der deutschen Kunst in französischem Geschmack interessirte, brachte die Neuber nächst dem Regulus auch den Brutus und Alexander in Bressands Uebersetzungen und den Cid in einer neuen Bearbeitung vom Kriegsrath Lange auf die Bühne.

Der Beifall, welchen sie bei diesen Unternehmungen vom Hofe und manchen literarischen Notabilitäten erhielt, begeisterte die kühne Frau für den Gedanken, das Werk der Kunstreform zur Aufgabe ihres Lebens zu machen. Sie entschloß sich daher mit ihrem Manne an die Spitze einer eigenen Truppe zu treten, mit welcher sie ihren Plan ins Werk zu setzen dachte.

Von Hoffmanns Truppe gewann sie die Familie Lorenz und die größte Schauspielercelebrität jener Zeit, Kohlhardt, den Rabener gleich vortrefflich im Tragischen wie im Komischen nannte, dessen Forcerollen der

*) Clemsons und Haaks Wittwe.

Brutus und der Kranke in der Einbildung waren, dem auch die Darstellung der polternden Alten unvergleichlich gelang. Von einer Truppe aus den Rhein- und Maingegenden zogen Neubers brauchbare Talente heran, gewannen die Wittwe Gründler mit ihrer Tochter, den alten Denner und für einige Zeit die Familie Spiegelberg, welche sich in Weißenfels kaum durch besondern Schutz des Herzogs erhielt, und mit dieser neuen Truppe und einem Repertoir, auf welchem jene Alexandrinertragödien sich wie die weißen Raben ausnahmen, versuchten sie im Jahre 1727 einen Zug auf die Leipziger Ostermesse.

Der Beifall, den hier das Publikum den Vorstellungen zollte, war nicht von so entscheidender Wichtigkeit für die Ausführung und Dauer der Neuber'schen Pläne, als der Umstand, daß sie ganz in die Intentionen paßten, welche der Magister Gottsched, der Senior der poetischen Gesellschaft, zur Ausbildung der deutschen Sprache und Dichtkunst seit einigen Jahren hier mit Eifer verfolgte.

Sein Einfluß und der seines Anhanges war von großer Bedeutung. Er fand die Neuber bereit und willig in der Verfolgung ihrer Richtung auf seine Rathschläge einzugehen. Auf alle Weise suchte er sie daher zu fördern und zu heben, half ihr den Zeitpunkt des abgelaufenen Polnisch-Sächsischen Privilegiums zu nützen und es für sich und ihren Mann unterm 8. August 1727 zu erwerben.

So war dieſe wichtige Conceſſion ſchon zum drittenmale in Frauenhänden, aber dieſe Letzte ſollte die Ehre des Geſchlechtes retten.

Leipzig diente von nun an über zehn Jahre der Neuber'ſchen Geſellſchaft zum Standquartier — wie die Wandertruppen die Stadt zu nennen pflegten, welche ihren vornehmſten Stützpunkt abgab, — außerdem beſuchte ſie vornehmlich Dresden, Braunſchweig, Hannover, Hamburg und Nürnberg. Der Antheil Leipzigs aber mit ſeinen Meſſen, welche ganz Deutſchland in Zuſammenhang mit dem, was hier die Bühne ausrichtete, erhielten, die Erinnerung, daß ſchon die erſte namhafte Bewegung in Velthens Geſellſchaft von hier ausgegangen ſei, Gottſcheds und ſeiner Schule eifriger Beiſtand, alles dies hob und trug vornehmlich die Beſtrebungen der Neuber'ſchen Geſellſchaft und gab ihren Reformen Kraft und Beſtand.

Mit Recht hat Leipzig ſich dadurch den Namen der Wiege der neuern Schauſpielkunſt erworben.

Gottſched und die Neuber ſchloſſen ſich um ſo aufrichtiger an einander an, da ſie einander nothwendig waren, ſie arbeiteten ſich in die Hände, ja ihre Abſichten ergänzten ſich gegenſeitig ſo vollſtändig, daß in ihren Wirkungen auf die Kunſtentwicklung Eines von dem Andern gar nicht zu trennen iſt.

Es war kein kleines Werk, das ſie unternahmen, Gottſched beabſichtigte eine totale Umwälzung des ganzen theatraliſchen Zuſtandes. Die willkürliche Formloſigkeit

der Haupt- und Staatsaetion, ihre ungenirten Sprünge in Ort und Zeit, sollten nun mit einem Schlage der französisch verstandenen Regel des Aristoteles von den drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, weichen; der Reiz des Decorationswechsels — wie bettelhaft er auch oft beschaffen war — aufhören. Das bunte Durcheinander von Rede und Gesang, von ernsten und possenhaften Vorgängen sollte einer schulmäßigen Trennung der Gattungen unterliegen; der amüsante Wettstreit der Stegreifsprache verbannt, dagegen den Darstellern eine vom Dichter wohlerwogene und sorgsam gemessene und gereimte Rede in den Mund gelegt werden. Es waren, nach allen Richtungen hin, Extreme, welche der Schauspielkunst und dem Publikum damit zugemuthet wurden.

Gottscheds Bemühungen gingen nun zunächst dahin von den französischen Tragödien, welche für ihn den Inbegriff der anzustrebenden Vortrefflichkeit enthielten, Uebersetzungen zu schaffen, damit das Repertoir zu nähren, Publikum, Dichter und Schauspieler daran zu bilden, bis allmählig deutsche Originale, nach diesem fremden Geschmack, die Uebersetzungen ablösen könnten.

Die Neuber hatte die Ausführung dieses Planes bereits begonnen, und obschon sie selbst eine sehr gewandte Extemporantin war, und ihr das Memoriren so schwer wurde, daß es ihr selten vollständig gelang, obgleich sie deutlich voraussah, daß dieselbe Schwierigkeit

bei ihren Kunſtgenoſſen ihr unſägliche Hinderniſſe bereiten werde, daß ſie zudem mit dieſen Reformen auf eine für ſie nachtheilige Weiſe gegen den Volksgeſchmack verſtoßen werde — ging ſie dennoch mit eben ſo viel Selbſtverläugnung als Muth daran: den regelmäßigen, aufgeſchriebenen Stücken die Repertoirherrſchaft zu bereiten.

Dies künſtleriſche Bündniß Gottſcheds mit der Neuber iſt ein überaus wichtiger und folgenreicher Moment in der Entwicklungsgeſchichte der Kunſt.

Zum erſtenmale wieder bemühte die Literatur ſich ernſtlich um die Förderung der volksthümlichen Bühne. Endlich war der Augenblick gekommen, wo die gelehrten Dichter die Bedeutſamkeit der Schauſpielkunſt begriffen und ſich ihrer draſtiſchen Wirkungen zu bemächtigen ſuchten; wo dieſe dagegen ihre natürliche Abhängigkeit von der Poeſie wieder anerkannte und ſich ihr mit allen Kräften hingab. Gottſched und die Neuber haben die Kluft geſchloſſen, welche ſo lange zwiſchen der Dicht- und Schauſpielkunſt, zwiſchen der höheren Bildung und dem volksthümlichen Theater lag.

Der eigenthümliche Charakter der Neuber war ganz gemacht, ihr ſchwieriges Unternehmen durchzuſetzen. Scharfſinnig, kühn, energiſch bis zur Gewaltſamkeit, thätig bis zur Unruhe, eifrig und beharrlich bis zum Eigenſinn, ehrgeizig und eitel, war ſie fern von dem ſchmutzigen Eigennutze der gewöhnlichen Prinzipale; eher

zur Verschwendung oder doch zur Geringschätzung des Geldes geneigt, wo es die Verfolgung ihrer bessern Zwecke galt.

Schon aus diesen Eigenschaften ließ sich ihr rühmliches Leben und dessen trauriges Ende weissagen.

Eine glückliche Fähigkeit besaß sie, Talente zu erkennen, an sich zu ziehen und zu bilden. In den ersten zehn bis funfzehn Jahren thaten sich bei ihrer Truppe folgende Talente hervor: Kohlhardt, Lorenz und dessen Frau, die Gründler mit ihrer Tochter und Philippine Tummler, Schröter, Jakoby, Weise, Winzinger, Klotsch, Steinbrecher, Meyer, Antusch, Uhlich, Schubert und Wolfram, letztere drei von wissenschaftlicher Bildung. Türpe, ein besonders geschicktes Nachahmungstalent, der nebenbei den Franzwein liebte, wie Neuber von ihm sagte. Fabricius, der Kohlhardt in polternden Alten nachahmte und Bediente gut spielte. Eine der wichtigsten Stützen ihres Unternehmens aber gewann sie 1728 in dem fünfundzwanzigjährigen Studenten Gottfried Heinrich Koch. Zu arm, seine Rechtsstudien in Leipzig fortsetzen zu können, hatte er schon den verzweifelten Entschluß gefaßt, sich bei der sächsischen Reiterei anwerben zu lassen, als die Erscheinung der Neuber'schen Truppe die Neigung zur Bühne in ihm weckte und die mannichfachsten Fähigkeiten dafür in ihm entdecken ließ.

So lange die französische Declamationsmanier für

musterhaft galt, genoß er den Ruhm eines vortrefflichen tragischen Helden, selbst Lessing, in seiner Jugend, bewunderte ihn; die dauerndste Anerkennung aber gewann er sich in Charakteren der Moliere'schen Lustspiele, in Crispinen, Bauern und in sogenannten Mantelrollen, d. h. solchen, welche auf der französischen Bühne die maskenartige Tracht mit einem kleinen Mantel beibehielten. Es waren Bediente, die Sganarells, Mascarills u. dgl., welche Moliere selbst gespielt hatte. Als die Neuber'sche Truppe 1736 und 37 in Straßburg spielte, sah er den dortigen französischen Schauspielern ihre Spielart glücklich ab. Nächstdem daß er also einer der ersten Schauspieler der Truppe wurde, unterstützte er das Repertoir als Schriftsteller, bearbeitete, richtete die Stegreifstücke zu, dialogisirte, übersetzte und brachte mehrere selbständige Stücke auf die Bühne. Noch mehr, er malte auch Decorationen und Neuber rühmt in seinen Briefen an Gottsched wiederholt seinen Fleiß und seine Geschicklichkeit*). Daß Koch, bei seiner wissenschaftlichen Bildung und schnell entwickelten Einsicht, also eine Art von Factotum der Trupp werden mußte,**) war natürlich.

*) 1731 schreibt er aus Nürnberg: „Koch malt erschrecklich und künftige Michaelismesse werden wir unsere Schaubühne mit lauter neuen Verwandlungen ausputzen."

**) 1737 heirathete er die Schauspielerin Buchner, die sanfte und zärtliche Liebhaberinnen spielte.

zuverlässigste Pflanzschule für die künstlerische und sittliche Verbesserung des Standes.

Dem Repertoir wurde natürlich die größte Sorgfalt gewidmet. Die Alexandrinertragödie konnte nur äußerst langsam eingeführt werden. Wenn auch das Beispiel und die Leitung der Neuber bald eine ziemlich übereinstimmende Handhabung der neuen Manier bei ihrer Gesellschaft herstellte, auch die Beschwerlichkeit des wörtlichen Memorirens, wenigstens bei den jüngeren Mitgliedern allmählig überwunden wurde, so war in den verschiedenen Städten das Publikum keineswegs gleich bereit, die neue Gattung zu goutiren.

In Hamburg hielt es z. B. schwer damit, und doch mußte diese reiche Stadt als wichtiger Stützpunkt für die Truppe dienen. Erst 1730 wagte sich hier die Neuber mit ihren Tragödien hervor, obschon sie diese Stadt schon seit zwei Jahren regelmäßig besuchte. „Die Verse gefallen", schreibt Neuber an Gottsched, „aber man klagt über eine gewisse unbekannte versteckte Dunkelheit, welche verursacht, daß der Zuhörer nicht sogleich Alles verstehen kann, was gesagt wird; man muß Geduld haben, mit der Zeit wird sich's geben."

So mußten also, zwischen den Tragödien, wieder Vorstellungen mit allerlei Schaustückchen, Lokalspäßen und marktschreierischen Ankündigungen gegeben werden um die Existenz zu sichern. Im nächsten Jahre schien Neubers Vertrauen gerechtfertigt, er schrieb: „Unsre

Comödien und Tragödien haben noch so ziemlich Zuschauer. Die Mühe, so zu Verbesserung des Geschmackes angewendet wird, scheint nicht gar vergebens zu sein. Es finden sich auch allhier verschiedene bekehrte Herzen. Leute, denen man es fast nicht hätte zutrauen können, sind nunmehr Liebhaber der Poesie geworden und Viele finden an den ordentlich gesetzten Stücken ein gutes Belieben." Die Freude dauerte aber nicht lange, je länger je mehr stieg in Hamburg der Widerwille gegen die langweiligen Stücke und die platt und holpricht übersetzten Verse, man bestand auf die grelle bunte Haupt- und Staatsaction und auf die alte Possenreißerei, was die Neuber förmlich in Verzweiflung brachte.

Aus Hannover schrieb Neuber im selben Jahre: „Hier habe ich bessere Kenner von deutschen Trauerspielen angetroffen, als ich vermuthen können. Es sind in etlichen Jahren sehr viele Comödianten hier gewesen, worunter auch sonderlich die Braunschweigischen mit dem berühmten Harlequin Müller zu rechnen; diese alle haben hier die Leute so satt gemacht, daß sie bei unserm Anfang gar sparsam kamen, dabei haben jene auch eine schöne Lebensart geführt, so daß man uns nicht eines Thalers Werth ohne Geld vertraute. Da wir aber unsre sogenannte Verse-Comödien anfingen und die neuen Kleider anzogen, kam es bald anders. Die zur hiesigen Landesregierung bestellten Geheimen-Räthe machten den Anfang, und weil es denen gefiel, folgten die Uebrigen vom

zuverläſſigſte Pflanzſchule für die künſtleriſche und ſittliche Verbeſſerung des Standes.

Dem Repertoir wurde natürlich die größte Sorgfalt gewidmet. Die Alexandrinertragödie konnte nur äußerſt langſam eingeführt werden. Wenn auch das Beiſpiel und die Leitung der Neuber bald eine ziemlich übereinſtimmende Handhabung der neuen Manier bei ihrer Geſellſchaft herſtellte, auch die Beſchwerlichkeit des wörtlichen Memorirens, wenigſtens bei den jüngeren Mitgliedern allmählig überwunden wurde, ſo war in den verſchiedenen Städten das Publikum keineswegs gleich bereit, die neue Gattung zu goutiren.

In Hamburg hielt es z. B. ſchwer damit, und doch mußte dieſe reiche Stadt als wichtiger Stützpunkt für die Truppe dienen. Erſt 1730 wagte ſich hier die Neuber mit ihren Tragödien hervor, obſchon ſie dieſe Stadt ſchon ſeit zwei Jahren regelmäßig beſuchte. „Die Verſe gefallen", ſchreibt Neuber an Gottſched, „aber man klagt über eine gewiſſe unbekannte verſteckte Dunkelheit, welche verurſacht, daß der Zuhörer nicht ſogleich Alles verſtehen kann, was geſagt wird; man muß Geduld haben, mit der Zeit wird ſich's geben."

So mußten alſo, zwiſchen den Tragödien, wieder Vorſtellungen mit allerlei Schauſtückchen, Lokalſpäßen und marktſchrieriſchen Ankündigungen gegeben werden um die Exiſtenz zu ſichern. Im nächſten Jahre ſchien Neubers Vertrauen gerechtfertigt, er ſchrieb: „Unſre

Comödien und Tragödien haben noch so ziemlich Zuschauer. Die Mühe, so zu Verbesserung des Geschmackes angewendet wird, scheint nicht gar vergebens zu sein. Es finden sich auch allhier verschiedene bekehrte Herzen. Leute, denen man es fast nicht hätte zutrauen können, sind nunmehr Liebhaber der Poesie geworden und Viele finden an den ordentlich gesetzten Stücken ein gutes Belieben." Die Freude dauerte aber nicht lange, je länger je mehr stieg in Hamburg der Widerwille gegen die langweiligen Stücke und die platt und holpricht übersetzten Verse, man bestand auf die grelle bunte Haupt- und Staatsaction und auf die alte Possenreißerei, was die Neuber förmlich in Verzweiflung brachte.

Aus Hannover schrieb Neuber im selben Jahre: „Hier habe ich bessere Kenner von deutschen Trauerspielen angetroffen, als ich vermuthen können. Es sind in etlichen Jahren sehr viele Comödianten hier gewesen, worunter auch sonderlich die Braunschweigischen mit dem berühmten Harlequin Müller zu rechnen; diese alle haben hier die Leute so satt gemacht, daß sie bei unserm Anfang gar sparsam kamen, dabei haben jene auch eine schöne Lebensart geführt, so daß man uns nicht eines Thalers Werth ohne Geld vertraute. Da wir aber unsre sogenannte Verse-Comödien anfingen und die neuen Kleider anzogen, kam es bald anders. Die zur hiesigen Landesregierung bestellten Geheimen-Räthe machten den Anfang, und weil es denen gefiel, folgten die Uebrigen vom

Originalen, welche Neubers von 1727 bis 1740 aufführen konnten! Folgende Stücke waren es, welche die Bahn der Reform gebrochen: Regulus, Brutus, Alexander von Breſſand, der Cid vom Leipziger Bürgermeiſter Lange, der zweite Theil des Cid von Magiſter Heynitz, Cinna von Führer überſetzt. Die Liebe in den Schäferhütten, ein Original von Picander (Henrici), Sancio und Senilde von Koch, aus einer König'ſchen Oper, in Alexandrinern verfaßt, Titus Manlius oder der Edelmann in der Stadt, ein Original von Koch. Racine's Iphigenia in Aulis von Gottſched, Racine's Berenice von Pandcke überſetzt. 1731 erſchien die vielbeſprochne Tragödie „Der ſterbende Cato," welche Gottſched aus den Originalen des Addison und des Deschamps, wie ſeine Schweizer Gegner ſagten, mit Kleiſter und Scheere zuſammengebracht hatte, die aber dennoch, unterſtützt von Kohlhardts trefflichem Spiele in der Hauptrolle, große Senſation auf der Bühne machte und binnen fünf und zwanzig Jahren zehn Auflagen erlebte.

Ferner wurde aufgeführt: Ulyßes von Ithaka, ein Orginal von Ludwig, die Horacier und Timoleon, Originale von Behrman, die Horacier von Corneille, Cajus Fabricius nach einer Dresdener Oper vom Magiſter Müller verfertigt, der Tod Cäſars, ein Original von Koch, Voltaire's Brutus und Alzire, Racine's Britanicus, Phädra und Eſſex, alle von

Stüven überſetzt, Mithridates von Prof. Witter in Straßburg, Polyeukt von Frau Dr. Link, Cornelia von Gottſched's Frau, Voltaire's verſchwendriſcher Sohn von Koch überſetzt und das Erſtlings-Original von Elias Schlegel: Die Geſchwiſter in Taurien.

Nimmt man, daß unter dieſen 27 Stücken 15 bloße Ueberſetzungen, die andern Bearbeitungen waren, oder wenn auch ſelbſtändige Dichtungen, ſich doch entſchieden an vorhandene Originale anlehnten, ſo erſcheint, für eine dreizehnjährige Arbeit der dramatiſchen Literatur, die Ausbeute gering genug.

Die Comödien Moliere's und ſeiner Nachfolger hinzugerechnet, reichte das Alles doch für die Bildung eines total neuen Repertoirs von regelmäßigen Stücken nicht zu; wenn anders das Publikum überall ein ſolches geduldet hätte. Haupt- und Staatsactionen und Burlesken mußten alſo fortwährend gegeben werden. Aber die Neuber brachte einige Ordnung hinein, reinigte die Poſſen vom ärgſten Schmutz und Pöbelwitz, erfand ſelbſt Stegreifſcenarien, ſchrieb Vorſpiele, Feſtgedichte, ſelbſt umfangreiche Stücke, in denen ſie zum Theil dem ſchauluſtigen Geſchmacke der Menge fröhnte, um dieſe für ihre ernſteren Unternehmungen zu gewinnen*).

*) In der Wiener deutſchen Schaubühne iſt ein fünfaktiges Luſtſpiel in Verſen „Das Schäferfeſt oder die Herbſtfreude" und eine Bearbeitung vom Leben ein Traum abgedruckt.

Leſſing ſagt davon: „Man müßte ſehr unbillig ſein, wenn man dieſer berühmten Schauſpielerin eine vollkommene Kenntniß ihrer Kunſt abſprechen wollte. Sie hat männliche Einſichten; nur in einem Artikel verräth ſie ihr Geſchlecht. Sie tändelt ungemein gerne auf dem Theater. Alle Schauſpiele von ihrer Erfindung ſind voller Verkleidung, voller Feſtivitäten, wunderbar und ſchimmernd. Vielleicht zwar kannte ſie ihre Herren Leipziger und das war vielleicht eine Liſt von ihr, was ich für Schwachheit an ihr halte.“

Dem Coſtüm widmete ſie große Sorgfalt. Sie war nicht geneigt ſo weit zu gehen als Gottſched, dem die franzöſiſche und Opernbühne darin muſterhaft erſchienen, es verlangte; ihre Geldmittel verwehrten es ihr, und bei der allgemein herrſchenden Unwiſſenheit über die Kleidertrachten andrer Zeiten nnd Völker, hielt ſie es vernünftigerweiſe für überflüſſig die beſtehenden Coſtümconventionen zu überſchreiten. Der Phantaſie der Zuſchauer war für's Erſte damit volles Genüge gethan. Aber ſie brachte Ordnung und Uebereinſtimmung, Reinlichkeit und Solidität in die Theaterkleidung. Sie ſchaffte den ſinn- und geſchmackloſen Trödelputz ab, litt goldpapierne Kronen, Sterne, Harniſche und Manſchetten nicht mehr, hielt auf genaue Beobachtung der eingeführten Coſtümconventionen, auf die Bezeichnungen der Ranges- und Standesunterſchiede, und ſo konnte mit Wenigem viel ausgerichtet werden. Die kluge Rückſicht, welche ſie,

gleich 1728, dem Dresdner Oberceremonienmeister von König erwies: in Leipzig seine Bearbeitung der Bressand'schen Uebersetzung des Regulus einstudiren zu lassen, brachte ihrer Garderobe die erste Verbesserung, denn König, um seiner elenden Bearbeitung aufzuhelfen, schickte ihr das Costüm dazu aus der Königlichen Garderobe. Diese glänzende Ausstattung, die daraus entstehende und von Gottsched sorgfältig verbreitete Meinung: daß der Hof, der seit August des Starken Thronbesteigung nur italienisches und französisches Schauspiel hielt, sich für die französische Reform des deutschen interessire, verschaffte nebenher dem Stücke, das in Paris durchgefallen war, in Leipzig große Aufmerksamkeit und die ganze Gattung faßte dadurch festen Fuß.

Uebrigens behielt das Costüm auch bei der Neuber die alten Normen. Die drei Klassen der römischen, türkischen und modernen Tracht und deren phantastischer Aufputz, blieben bestehen; aber die beiden ersten Klassen waren noch dürftig versorgt und so wurde in die dritte erstaunlich viel hineingezwängt. Die gepuderte Frisur, der Reifrock bei den Frauen, Sammethosen und Schnallenschuh bei den Männern waren unerschütterliche Grundlagen aller Theaterkleidung, und Kohlhardt erschien als Cato sowohl, wie als König im Schlaraffenlande mit Perrücke und Zwickelstrümpfen.

Wie sorgfältig aber die Neuber in den theatralischen Anordnungen im Allgemeinen verfuhr, geht aus einem

Briefe hervor, den sie 1735 aus Braunschweig an ihren Gönner Gottsched schrieb „Ew. H. habe auch zu berichten daß wir morgen, mit großer Pracht und Herrlichkeit auf dem großen Operntheater, Ihrem Fleiße zu Ehren, den Cato vorstellen werden, unter lauter angezündeten Wachslichtern durch das ganze Theater und der Musik von der ganzen Herzoglichen Hofcapelle, welche sich auch mit einer besondern Trauer oder sanften Musik zwischen dem vierten und fünften Acte, auf unser Ansuchen hören lassen, auch im übrigen, vor und nach, die ganze Musik, dem Stücke gemäß, einrichten wird. Dieß ist also die erste Ehre, die dero Fleiße auf solche Art hat geschehen können und ich habe, aus Hochachtung gegen dero gütiges Andenken, dieses Stück zu diesem Hoffeste vorgeschlagen, damit meine herzliche Freude über die Früchte dero Fleißes zuerst Ihnen, hernach mir, gewidmet werde. Wir werden nichts ermangeln lassen an allen prächtigen Zubehörungen, und werden sowohl Herrn Catos als Cäsars Gefolge in gehöriger Anzahl erscheinen lassen; dazu durch den Hrn. General-Adjutanten die Soldaten schon bestellt und alle von ebener und gleicher Länge, nebst ihren Unterofficieren ausgesucht worden. Ihre Köpfe und Füße sollen so rein und ordentlich geputzt sein, als ob sie an einen fremden Herrn in ihrer größten Reinlichkeit und Ordnung sollten verschenket werden. Ich will recht groß thun!“

Das allerwichtigste Resultat aber der Neuber'schen Bestrebungen und des Gottsched'schen Einflusses war, daß

die erſten beſtimmten künſtleriſchen Grundſätze, daß Regel und Muſtergültigkeit in die Schauſpielkunſt kam und dadurch eine Uebereinſtimmung, ein Styl, kurz die erſte Schule.

Natürlich muß es früher auch ſchon Regeln und gemeinſame Beobachtungen in der Schauſpielkunſt gegeben haben, vermuthlich herrſchten ſogar viel peinlichere Förmlichkeiten neben der wildeſten Willkür, aber die engliſche Manier, die Baſis der bisherigen Spielweiſe, war ſo ganz aus der Schattenſeite des Volksgeſchmackes, aus dem Hange zum Grellen, Uebertriebenen, Ungeheuerlichen hervorgegangen, daß ein Syſtem darin nicht zu finden und die Verwilderung unausbleiblich war.

Ganz anders verhielt es ſich mit dieſer Neuberiſchen oder Leipziger Schule.

Sie ging nicht aus dem Volksgeſchmack hervor, ſie ruhte, in dem was weſentlich neu an ihr war, auf Nachahmung der gelehrten franzöſiſchen Tragödie. Sie wechſelte mit ihrem Vorbilde nicht nur die Nationen, indem ſie die urſprünglich engliſche Manier durch die neue franzöſiſche ſtürzte, ſondern ſie wechſelte auch das Prinzip, ſie brachte ſtatt des volksthümlichen, das gelehrte Drama wieder zur Theaterherrſchaft. Was den ſchleſiſchen Dichterſchulen nicht gelungen war, das erreichte jetzt die Gottſched'ſche, nämlich: literariſchen Einfluß wieder auf die Bühne geltend zu

machen. Dazu war die tragédie classique, welche als Muſter geboten wurde, von einer ſyſtematiſch ausgebildeten Schauſpielkunſt vertreten, ihre Nachahmung brachte zum erſtenmale beſtimmte Grundſätze und eine methodiſche Befolgung derſelben zu uns.

Gottſcheds Verdienſt um dieſe erſte Schule darf nicht verkleinert werden. Abgeſehen davon, daß ſein Sammlergeiſt zuerſt Licht und Ueberſicht in das chaotiſche Durcheinander der dramatiſchen Literatur brachte, war ein ſolcher hartnäckiger Verfechter des bloß Regelrechten für die ausgeartete Bühne das dringendſte Bedürfniß. Die diplomatiſche Geſchicklichkeit, mit welcher er ſich in gewiſſen literariſchen Kreiſen eine diktatoriſche Stellung verſchafft hatte, kam nun auch der Schauſpielkunſt zu gut; ſeine Empfehlung brachte ſie wieder zu Ehren. Er begeiſterte die dichteriſche Jugend wieder für die reale Bühne; alles was bis 1750 einigen Namen in der dramatiſchen Dichtkunſt erwarb, ging von Leipzig aus und gehörte, wenigſtens Anfangs, zu Gottſcheds Schule. Wenn auch ſeine, ſeiner Frau und ſeiner Schüler Arbeiten keinen dauernden Werth hatten, ſo halfen ſie doch dem augenblicklichen Bedürfniß ab. Schon Elias Schlegels Schularbeiten brachte er auf die Bühne und erhob und pflegte deſſen Talent und Ruf auf das angelegentlichſte. Seinen Anregungen iſt es doch auch zu danken, daß Gellert für das Theater ſchrieb und den erſten ächt-deutſchen Ton wieder auf der Bühne verneh-

men ließ. Seine kritische Autorität trat für die Schauspielkunst in die Schranken, verfocht ihre höhere Berechtigung gegen die bevorzugte Oper bis zur Athemlosigkeit. — Mag daher immerhin Gottsched, als Repräsentant des zopfigen Formalismus und einer französirten afterwitzigen Kritik, mit Recht verschrieen sein, um die deutsche Dramatik hat er sich Verdienste erworben, die in der dankbaren Anerkennung der Schauspielkunst nie erlöschen dürfen.

Was die Neuber anstrebte war ebenso wenig das vollkommen Richtige und Schöne, es war eine modische und blendende Affectation, welche ihre Schule vertrat, aber diese Durchgangsform war eine nothwendige für die Schauspielkunst, um ihr Maaß und Bestand zu geben. Ja es war ein Glück, daß die Neuber ebenfalls beschränkt genug war, für das Zunächstzuthuende so begeistert zu sein, als ob es ewige Dauer haben sollte; wie würde sie sonst so beharrlich gewesen sein?

Die Leipziger Schule machte der ausschweifenden Willkür, wie der marionettenhaften Förmlichkeit der Haupt- und Staatsactionenmanier ein Ende und stellte dafür Maaß und Regeln auf, die zuletzt doch ihren Quell in den ewigen Schönheitsgesetzen der Antike hatten, wie sehr sie auch durch die höfische Eleganz der Franzosen verunstaltet waren.

Der Vers wurde wieder für die edle und poetische Ausdrucksweise anerkannt. Freilich war es der gereimte

Alexandriner, der zur Herrschaft kam, eine Versart, die einer ungezwungen natürlichen Behandlung die größten Schwierigkeiten entgegenstellt. Die Schauspieler, glücklich genug, den Rhythmus begriffen zu haben, wußten sich nun auch etwas damit die Skanſion recht hörbar zu machen, den Abschnitt in Mitte des Verses, das Reimgeklingel am Ende hervorzuheben, und so bekam die Rede eine wiederkehrende Modulation, eine gesangartige Monotonie. Indessen war es immerhin ein großer Fortschritt, daß das wilde Gekreisch, das bollernde Pathos und die dürre Trockenheit, die sich bisher im tragischen Ausdruck abgelöst hatten, nun vermittelt und eingeschmolzen in das sichre Bett des Verses, zu ebenmäßigem Wellenschlage geleitet waren. Das Gefühl für Rhythmus, diese künstlerische Grundbedingung, war doch erworben. Die französirte Deklamation, ihr outrirtes Pathos mit den lange vibrirenden Ach's und O's, war der bisherigen Manier auch noch ähnlich genug, um Schauspieler und Publikum leichter für die neue Schule zu gewinnen, die in der Affektation doch wenigstens Ebenmaaß zeigte.

Ebenso war es bei der plastischen Darstellung. Die Grazie wellenförmiger Bewegungen, Erhabenheit des Anstandes, Großartigkeit der leidenschaftlichen Gestikulation lag in der Intention, aber es war Alles wie vom Balletmeister zugestutzt, Alles geziert und auf's Aeußerste übertrieben. Der Schritt war wie nach dem Takt bemessen. Nur ein Fuß trug die stehende Gestalt, der

andre war im coupe-pied mit der Spitze nur aufgestellt. Arme und Hände machten keine andre als gewundene Bogenbewegungen und fuhren im Pathos völlig aus dem Gleise der Natur. Die Arme sägten durch die Luft, die Hände wurden wild geschüttelt, der Schritt spreizte sich und der Oberkörper wand sich vorn und hinten über. In diese neue Manier konnten die alten Actiones, der steif mechanische Anstand, so wie die rasenden Verrenkungen der Leidenschaft sich bald bequemen und auch das Plastische der Darstellungsweise gewann also Uebereinstimmung und Rhythmus.

Die Leipziger Schule vermittelte den bequemsten Uebergang zu besseren Kunstformen, wenngleich sie selbst nichts weniger als musterhaft war. Alles geschah nach dem höfisch französischen Maaße, Deklamation, Gestikulation, Stellungen, Anordnung, Gruppirung — natürlich, gab es doch auch für das dramatische Gedicht kein andres Maaß — aber es war damit doch irgend eines gefunden.

Vergessen dürfen wir auch nicht, daß der durch das ganze Theatercostüm herrschende Typus der französischen Hoftracht viel dazu beitrug, diese Darstellungsmanier unverrückt im Geleise der Versailler Affektation zu erhalten, daß die Helden den Galanteriedegen, den dreieckigen Hut in der Hand oder unter dem Arme trugen, die Reifröckigen Heldinnen, wenn der Fächer gegen die allzutragischen Situationen verstieß, doch ein wehendes Schnupf-

tuch in der Hand hielten, sie mochten nun Alzire, Phädra oder Berenice vorstellen.

Auch daß die Tanzkunst damals noch so eng mit der Schauspielkunst verschmolzen war, macht uns diese Epoche erklärlich. Die Ballette in den Haupt- und Staatsactionen und als Zugabe zu den Comödien, machten fast alle Schauspieler zu Tänzern und das Tänzerhafte galt damals überhaupt für das Ideal des Anstandes.

Natürlich ging dieser französische Styl auch auf die Darstellung des Lustspiels über; bewegte sich dies doch nur in den Uebersetzungen Moliere's, Legrands, Regnards u. s. w. Aber hier wich die Leipziger Schule doch von der sklavischen Nachahmung ab. Unwillkürlich wurde das Spiel hier lebenswärmer und natürlicher, denn die Charaktere forderten mehr zur Nachahmung der Wirklichkeit auf. Die extemporirte Spielweise übertrug sich auf die feinere Comödie, das Unvermittelte, Augenblickliche des Ausdrucks machte sich geltend und so diente die französische Schule im Lustspiele wesentlich nur zum Correctiv der bisher herrschenden Rohheit.

Wir werden sehen, wie schnell so aus der französischen Comödie eine eigenthümlich deutsche Spielweise hervorging.

Dies waren die wichtigen Verwandlungen, welche die Neuber in der Schauspielkunst herbeiführte, dies die Resultate ihrer wirklich aufopfernden Beharrlichkeit. Ueber die Schwierigkeiten, dem neuen poetischen Ge-

ſchmack Eingang zu verſchaffen, haben uns ſchon einige briefliche Mittheilungen Neubers an Gottſched belehrt. Dieſe Schwierigkeiten mehrten ſich in dem Maaße, als die Neuber ihren Repertoir-Reformen Ausdehnung gab; aber ſie hielt ihnen Stand. Schon 1731 ſchrieb Neuber aus Nürnberg an Gottſched: „Vielleicht würden wir etliche Thaler mehr erobert haben, wenn wir lauter abgeſchmackte Modeſtücke aufführten; da wir aber einmal was Gutes angefangen, ſo will ich nicht davon laſſen, ſo lange ich noch einen Groſchen daran zu wenden habe. Denn gut muß doch gut bleiben!“

Welcher Theaterdirector in unſrer Zeit möchte wohl dieſe aufopfernde Entſchloſſenheit nachahmen? und doch war des guten Neuber Verhalten nur ein Reflex der großartigeren Selbſtentäußerung, welche ſeine Frau noch vier Jahre ſpäter kund gab, als ſie ſchon in ſehr bedrängter Lage war.

Der vorerwähnte Prinzipal Müller hatte ſich nämlich 1733, nach dem Tode Auguſts des Starken, auf den Grund, daß er ein Schwiegerſohn der Elenſon ſei, das ſächſiſche Previlegium verſchafft, ehe noch das Neuber'ſche erneuert war; ja ſogar das Theater im Leipziger Fleiſchhauſe war ihm zugeſprochen worden, das Neubers ſich dort eingerichtet hatten.

Vergeblich ſupplicirten ſie gegen dieſe Gewaltſamkeit beim Könige, erboten ſich, dem Müller die ausſchließliche Aufführung aller Stücke mit Harlekinal-

lassen und führten an: „Unsre Bemühung ist überhaupt jederzeit dahin gegangen in unsern Vorstellungen die strengste Moral beyzubehalten, alle leere Possen und unehrbare Zweydeutigkeiten zu vermeiden und welches der eigentliche und vernünftige Endzweck des Schau-Platzes sein soll, die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reitzen als solche zu verbessern."

Auf dieses Argument der Sittlichkeit hatte sich bisher noch kein Prinzipal gestützt, sie hatten immer nur „Ergötzlichkeit und contentement" verheißen. Die Neuber war die erste, welche die Bedeutung der Bühne tiefer faßte und in ihrem Eifer so weit ging in dieser Supplik zu behaupten: „Diese Bemühung sei dem gemeinen Wesen nicht anders als zuträglich und verdiene unter den Polizeisachen allerdings ihren Platz."

Ferner gab sie an, „daß ihre Gesellschaft aus lauter Landeskindern bestehe, welche vor Ergreiffung dieses metier ihre Studien excoliret, und nicht nur mit einem rohen Vorsatz und aus Trieb zu einer unbändigen Lebens-Art, sondern mit Ueberlegung sich in dergleichen Societaet begeben."

Alles war umsonst. Auch eine poetische Epistel der Neuber an die Königin fruchtete nichts, sie mußten ihr Theater gegen eine bloße Entschädigung der daran gewandten Kosten, dem Harlekin räumen und waren damit eine Zeit lang aus Leipzig, ihrem Standquartier und wichtigsten Stützpunkte verdrängt. Die Müller'sche Truppe,

bei welcher ſich der beliebte Harlekin Kirſch befand, hatte ſogar die Ehre, 1734 vor dem Hofe zu ſpielen. Seit 40 Jahren die erſte deutſche Truppe wieder, denn ſo lange hatte der Hof nur franzöſiſche und italieniſche Comödien geſehen. In einer Bude vor dem Grimma'ſchen Thore faßte die Neuber wieder zeitweilig Fuß und erſt nach mehrjährigem Prozeſſe und ſehr bedeutender Einbuße an Geld und Anſehn konnte ſie in Quandts Hofe auf der Nicolaiſtraße, dann im Blumenberge ihre Bühne wieder aufſchlagen.

Während dieſer Zeit der Bedrängniß ſchrieb die Neuber im Februar 1735 aus Braunſchweig, da die Wiedereinrichtung ihrer Leipziger Bühne beginnen ſollte: „Ich bin nichts, oder doch nicht viel nütz bey ſolchen Sachen. Ich bin zu Huy und verderbe oft mit meiner Geſchwindigkeit mehr, als man hernach gutmachen kann. Mit einem Worte, zum Handeln und Bauen habe ich weder Verſtand noch Geduld genug. Noch zur Zeit habe ich mir ſelbſt noch wenig gut machen können, ich verſichre aber, daß ich bei dieſer Gelegenheit, in allen Stücken, ſie mögen Namen haben, wie ſie wollen, auf den rühmlichſten und beſten Nutzen der geſammten deutſchen Geſellſchaft*) denke, und ohne derſelben etwas Gutes zu ſtiften, meinen eignen Vortheil nicht einmal annehmen noch ſuchen werde. Leipzig und mein Vortheil allein

*) ſie meint das geſammte Deutſchland

ſollen nichts für mich ſeyn, wofern nicht auch eine feſte Grundſtufe für die deutſche Geſellſchaft mit kann gebauet werden. Vielleicht ſcheint es jetzt noch als eine Vermeſſenheit, daß ich mich dazu verbinde, und wer kann wiſſen, ob das Glück auch für mich aufbehalten iſt, es auszurichten? Aber ich will doch auch nichts haben, wenn jenes nicht geſchehen kann. Man muß zuweilen auch mit einem kleinen Eigenſinne geharniſcht ſeyn."

Es war alſo der Neuber klare bewußte Intention, ihr Glück und Leben an den Fortſchritt der deutſchen Kunſt zu ſetzen, und ſie hat es mit einem Opfermuthe durchgeſetzt, der noch keinen Nachahmer gefunden hat; der auch die Verdächtigung: als ſei im Grunde doch nur Speculation und finanzielle Berechnung der Antrieb zu ihren Reformen geweſen, im Hergange ihres Lebens tief beſchämt.

Mit tauſend Widerwärtigkeiten, Anfeindungen der Prinzipale alten Styles, mit der Gleichgültigkeit des Publikums gegen ihre Beſtrebungen und den daraus entſtehenden Geldverlegenheiten, ſchlug ſie ſich von Stadt zu Stadt. Nur einen Beſchützer fand ſie, der in ihre Begeiſterung einſtimmte, es war der Herzog Karl Friedrich von Schleswig-Holſtein. Er ertheilte Neubers 1736 das Patent als Hofſchauſpieler, gab ihnen Rangordnung der Hofcapelle gleich, befreite ſie von allen Abgaben und gewährte ihnen auf jeden Umſchlag in Kiel — ein jährlicher großer Markt — 1000 Thlr. Zuſchuß. Ja ſo

Namen und Gestalten, als Hänschen oder Peter, in weißen und andern Jacken, war durchaus kein Widerspruch, keine verdeckte Wortbrüchigkeit. Das Burleske von der Bühne zu verbannen, war der Neuber ja nicht eingefallen, vielleicht auch Gottsched nicht, nur der Freibrief totaler Zügellosigkeit, die Berechtigung zu Unsinn, Plattheit und Schmutzerei, den das buntscheckige Kleid des Harlekin, den das Stegreifspiel überhaupt gab, sollte vernichtet werden. Und Wichtigeres als das sollte geschehen: die abgestandene, starre Convention der typischen Masken sollte aufgehoben werden, damit die Mannichfaltigkeit des vollen Lebens wieder Zugang zur deutschen Comödie finden könne.

Die Verbannung der Stegreifspiele und des Harlekin ist von bedeutenden Stimmen getadelt worden, Lessing und Möser, keine Geringeren, haben sogar ihre Wiederherstellung verlangt und in der neuern Zeit hat man die Abschaffung als einen großen Fehler bezeichnet, aus dem unendlicher Verlust für die Poesie der Comödie erwachsen sei.

Was die Improvisation betrifft, so haben wir ihre [illegible] und Nachtheile im Verlauf[illegible] Geschichte hin[illegible] gelernt, um ihre [illegible]ung für das [illegible]ben der Schaupl[illegible] forderlich zu [illegible] und Möser verg[illegible] Grunde für [illegible]nen Raum [illegible]ne, in einer

alten Comödiantenweſens und daß mit Verbannung des maskenhaften Spaßmachers auch die Regelloſigkeit und Willkür aufhören werde. Er veranlaßte daher die Neuber, den Harlekin auf ihrer Bühne mit einem Streiche abzuſchaffen, und dieſe beſchloß den Schritt durch eine feierliche theatraliſche Demonſtration zu bezeichnen.

Es war im October 1737, in ihrer Theaterbude bei Boſe's Garten, wo ein, eigens von ihr dazu verfaßtes Vorſpiel aufgeführt wurde, in welchem dem Harlekin wegen ſeines theatraliſchen Unfuges förmlich der Prozeß gemacht, eine Puppe in ſeinem buntſcheckigen Kleide auf einem Scheiterhaufen feierlich verbrannt und ſein Name von der Bühne verbannt wurde.

Der Vorgang iſt vielfach verhöhnt worden, Leſſing nannte ihn „ſelbſt die größte Harlekinade", dennoch hat er einen ernſten Sinn und wenn man ihn in ſeinen Folgen überſchaut, ſo war er für die Verwandlung der komiſchen Schauſpielkunſt gerade ſo wichtig, als die erſte Aufführung des Pradon'ſchen Regulus für die tragiſche.

Die Neuber hatte nun die moraliſche Verpflichtung übernommen, den Harlekin nicht wieder erſcheinen zu laſſen und ſie hielt ſie. Es iſt unwahr, daß ſie bald darauf in Hamburg wieder zu ihm ihre Zuflucht genommen; ſie ſelbſt iſt allerdings noch einmal als Harlekin erſchienen, aber nur um ihn lächerlich und verächtlich zu machen. Daß dieſelbe luſtige Perſon auf ihrer Bühne fortdauernd in Burlesken erſchien, nur unter andern

Namen und Gestalten, als Hänschen oder Peter, in weißen und andern Jacken, war durchaus kein Widerspruch, keine verdeckte Wortbrüchigkeit. Das Burleske von der Bühne zu verbannen, war der Neuber ja nicht eingefallen, vielleicht auch Gottsched nicht, nur der Freibrief totaler Zügellosigkeit, die Berechtigung zu Unsinn, Plattheit und Schmutzerei, den das buntscheckige Kleid des Harlekin, den das Stegreifspiel überhaupt gab, sollte vernichtet werden. Und Wichtigeres als das sollte geschehen: die abgestandene, starre Convention der typischen Masken sollte aufgehoben werden, damit die Mannichfaltigkeit des vollen Lebens wieder Zugang zur deutschen Comödie finden könne.

Die Verbannung der Stegreifspiele und des Harlekin ist von bedeutenden Stimmen getadelt worden, Lessing und Möser, keine Geringeren, haben sogar ihre Wiederherstellung verlangt und in der neuern Zeit hat man die Abschaffung als einen großen Fehler bezeichnet, aus dem unendlicher Verlust für die Poesie der Comödie erwachsen sei.

Was die Improvisation betrifft, so haben wir ihre Vortheile und Nachtheile im Verlaufe der Geschichte hinlänglich kennen gelernt, um ihre Anwendung für das eigentliche Gedeihen der Schauspielkunst förderlich zu halten. Lessing und Möser verlangen im Grunde für sie auch nur einen kleinen Raum auf der Bühne, in einer

leichten anſpruchsloſen Gattung von Scherzſpielen *). Den hat man ihr auch noch lange Zeit gegönnt und würde ihn ihr bis auf den heutigen Tag gönnen, wenn das Stegreiffſpiel, in den Bedingungen, die es an ſeine Ausführung macht, nicht den Keim der Vernichtung in ſich trüge. Je mehr die Forderungen an die Schauſpielkunſt geſtiegen ſind, je weniger hat das Stegreiffſpiel ſie erfüllen können; ſelbſt in Italien liegt es jetzt in den letzten Zügen.

Das Hauptmoment dieſes wichtigen Wendepunktes iſt die Abſchaffung der Maskencharaktere; denn mit der Abſchaffung der Hauptmaske, des Harlekins, war ihnen allen das Urtheil geſprochen.

Kann man das aber wohl beklagen, wenn man von dem Ayrerſchen Jan Poſſet an, bis zu dem auto da fe des Harlekins, das Leben der luſtigen Perſon verfolgt hat? Ganz abgeſehen von dem pöbelhaften Unfuge, durch welchen der Poſſenreißer die Bühne entwürdigte und der doch ſchlechterdings nicht länger zu dulden war **), blieb er immer nur eine ſtehende Figur, ohne innere Bewegung und Entwicklungsfähigkeit, ohne eigentlich dramatiſches Leben, weil ihm die Individualität fehlte, weil er nur eine ſym-

*) Möſers Harlekin verlangt „nur eine Stunde aus dem ganzen Tag des Weiſen für ſich, — nur ein Nebenzimmer am Kunſttempel für ſeine Groteskbilder".

**) Man denke an Alles, was der erſte Band darüber enthält.

bolische Personification des Volkshumors, der Ironie, der Schalksnarrheit war. Wir haben schon in den Moralitätsfiguren gesehen, wie leblos die Kunst durch symbolische Gestalten, durch personificirte Begriffe wird, hier wiederholte sich dasselbe in der Komik. Nur zu gut wurde diese Unlebendigkeit von Anfang an empfunden, darum wechselte der uralte Hans Wurst fortwährend Kleider und Namen; er wollte etwas Neues aus sich machen und blieb immer der Alte, blieb immer außerhalb der Handlung, die er nur mit seinen Späßen begleitete. Wo er dem Verlangen: herzhaft mitzuspielen, nicht widerstehen konnte, mußte er sich seiner Eigenheit entäußern, in fremde Gestalten schlüpfen, um nur Individualität, um warmes Blut zu bekommen. Daher die endlosen Verkleidungen des Harlekins in den Burlesken, daher die immer anderen Titel und Qualitäten, die er in den Haupt- und Staatsactionen annahm.

Offenbar hatte er sich jetzt überlebt und war in dem vergeblichen Abarbeiten etwas aus sich zu entwickeln, seine eigne widerliche Fratze geworden.

Aber, rufen seine Vertheidiger, man hätte das Kind nicht mit dem Bade verschütten, man hätte ihn erhalten, beschränken, verfeinern sollen. — War denn das nicht versucht worden? Von Velthen mit dem Curtisan, von seiner Wittwe mit dem Arlequin? Und war denn etwas anderes aus ihm geworden als der alte klobige, pöbelhafte Hans Wurst? Sind nicht die begabtesten, er-

findungsreichſten Schauſpieler der Hanswurſtrolle zuletzt maskenhaft eintönig geworden? Mußte nicht der buntſcheckige Humor wie das buntſcheckige Kleid in ſeinem Einerlei ermüden? Es hat keinen Harlekinſpieler gegeben, der nicht auf wiederkehrende Manieren, auf ſtehende Witze, vorräthige Lazzi, auf Gemeinplätze und zuletzt in Uebertreibung und Abgeſchmacktheit gerathen wäre.

Jede Maske iſt wie eine aus dem nährenden Boden des Lebens geriſſene Pflanze. Eine Zeit lang blüht ſie künſtlich fort, aber da ihr der immer friſche Zuſchuß des allnährenden Lebens fehlt, krankt ſie endlich und muß zuletzt doch weggeworfen werden.

Das iſt auch die Geſchichte des Hans Wurſt.

Seitdem Moliere die Richtung der Comödie beſtimmt, ſeitdem er die Masken wieder in die Mannichfaltigkeit wirklicher Charaktere aufgelöſt hatte, war auch die komiſche Schauſpielkunſt allgemach ihrer eigentlichen Beſtimmung ſich bewußt geworden: „der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt zu zeigen.“ Mit dieſer Richtung aber konnten die conventionellen Figuren nicht mehr beſtehen. Je größere Fortſchritte die Schauſpielkunſt im Individualiſiren, in der Charakteriſtik machte, deſto ungenügender mußte dem Publikum das Stegreifſpiel, deſto abgeſchmackter der Harlekin erſcheinen. Wäre dies nicht der Fall geweſen, hätte beides nicht nothwendig ausarten

müſſen, wäre das Publikum deſſen nicht überdrüſſig geworden, ſo würde der extemporirende Harlekin ſich erhalten haben, trotz dem Profeſſor Gottſched und der Frau Neuber.

Die Abſchaffung der Haupt- und Staatsaction, des Harlekins und des Stegreifſpieles griff in Norddeutſchland ſchnell genug um ſich — ein Beweis der raſcheren Culturbewegung und des Einfluſſes, den die literariſche Kritik in dieſem Theile unſers Vaterlandes ſchon gewonnen hatte. Auch wurde die dichteriſche Production an Ueberſetzungen, Bearbeitungen und Originalen immer reicher, ſo daß im Allgemeinen um das Jahr 1750 das Repertoir größtentheils aus regelmäßigen und gelernten Stücken beſtand. Nur vereinzelte Harlekinstalente vertheidigten noch weiterhin den letzten Fußbreit Boden, der ihnen blieb; bisweilen ſogar mit guten Witzworten. So ſagte einer derſelben ſeinem Publikum „ihn verbannen zu wollen, ſei ein wahrhaft Gottſchädlicher Gedanke.“

Bis aber die Reſultate der Neuber'ſchen Reformen ſo günſtig hervortraten, ſollte ſie ſelbſt ſchwer daran leiden. Sie hatte den Harlekin, wie Cortez ſeine Schiffe hinter ſich verbrannt. Vorwärts! war nun ihre Loſung, um jeden Preis! War es ihr bisher ſchon ſchwer geworden die geldbringende Menge für ihr Repertoir zu gewinnen, ſo fehlte ihr nun der allbekannte bunte Lockvogel, um deſſentwillen man ſich die Langeweile einer Alexandrinertragödie allenfalls gefallen ließ, wußte man

nur, daß man ihn mit seinen gewohnten Possen im Nachspiele zu sehen bekam. Etwa in „Arlequin oder die lebendige Uhr, der Mann mit zwei Köpfen, oder der listige Schnapphase“ u. s. w. Vergeblich frischte die Neuber die burlesken Nachspiele mit Lokalfarben auf. In Leipzig zog wohl „der lustige Spaziergang nach Gohlis, das Leipziger Rosenthal und das Gespräch im Reiche der Todten“, in welchem die Neuber selbst als Jenenser, Wittenberger und Leipziger Student erschien, in Dresden machte der „Dresdner Mägdeschlendrian“ Glück, in andern Städten aber erschöpfte sie vergeblich alle Decorationsherrlichkeiten und burleske Ankündigungen. Man glaubte an keinen Spaß mehr, seitdem Harlekin ihn nicht mehr machte. Man fand die Tragödien unerträglich, seitdem sie schulmäßig von allen komischen Elementen gesäubert waren, und die Harlekinslustbarkeit nicht mehr „die Strenge der Historie adoucirte“, es war als ob das rächende Gespenst des verbrannten Possenreißers vor ihr herginge und ihr Theater verödete.

Schon im Jahre 1735, wo sie drei Vierteljahre in Hamburg verweilte und alle Anstrengungen machte, das Publikum für die „gereinigte Bühne“ zu gewinnen, hatte sie so sehr das Fehlschlagen ihrer Hoffnungen, Neid, Kabalen und Anfeindungen erfahren, daß die ihres Verdienstes sich bewußte Frau in ihrer übereilten, heftigen Weise laut auf Unwissenheit und Bosheit schalt. Die Hamburger nannten sie eine stolze undankbare Frau. Sie sollte jeden

Biſſen, der ihr von der Reichen Tiſche oder aus ihren Börſen zugeworfen ward, mit Demuth hinnehmen. Sie litt Mangel und machte Schulden. Ihre Feinde triumphirten. Freunde, wie Georg Behrmann, dem ihr Repertoir auch mehrere Ueberſetzungen und Originale verdankte, unterſtützten ſie, konnten ihr aber natürlich nicht durchgreifend helfen. Die choleriſche, unbeſonnene Frau hielt in ihrem Bewußtſein: Dank und Anerkennung vom deutſchen Publikum zu verdienen, ſich berechtigt, daſſelbe mit Ernſt und Bitterkeit zurechtzuweiſen. Zu ihrer Schlußvorſtellung am 5. December gab ſie folgenden Anſchlagszettel aus:

„Allen denen, die uns ſo oft und gern geſehen haben, die uns nicht haben ſehen können, die uns nicht haben ſehen dürfen und die uns nicht haben ſehen wollen zu Ehren und ſchuldigſter Dankbarkeit wird heut zum Abſchiede ein neues deutſches Vorſpiel, genannt: die Umſtände der Schauſpielkunſt in allen vier Jahreszeiten, von den kön. poln. churf. ſächſ. auch Hochfürſtl. Braunſchw. Lüneb. Wolfenbüt. Hof-Comödianten aufgeführt" u. ſ. w.

Der Senat unterſagte dieſe Schlußvorſtellung, er hatte ſchon erfahren, worauf dieſes Vorſpiel hinausgehen ſollte.

In Lübeck ließ die Neuber im nächſten Jahre einen ihrer Prologe: „die wider die Unwiſſenheit geſchützte Schauſpielkunſt" drucken.

Dieſe Dinge waren freilich nicht dazu gemacht, ihr das Publikum zu gewinnen.

Im Jahr 1738, wo ſie zum erſtenmale ohne Harlekin in Hamburg erſchien, zog ſie, da die dortige Oper zu Grunde gerichtet war, — ein Triumph für die Schauſpielkunſt — in das Opernhaus ein. Damit aber zog ſie ſich auch neue Feinde auf den Hals, Partheien, die für die Fortſetzung der Oper unter Direction der Sängerin Kayſer oder mit italieniſchen Sängern waren. Dazu konnte ſie den Opernluxus, den man in dieſem Hauſe gewohnt war, doch nicht herſtellen und — ſie hatte keinen Harlekin mehr. Ihr Publikum ſchmolz. Zur rechten Zeit flüchtete ſie noch zu ihrem fürſtlichen Gönner nach Kiel. Hier aber verlor ſie ihre erſte Schauſpielerin, die Gründler, welche die Bühne verließ. Nun war ihr Repertoir zerſtört. Mit aller Energie warf ſie ſelbſt, 46 Jahre alt, ſich wieder in das Liebhaberinnenfach und ſpielte in allen Stücken; oft zwei Rollen.

Und obſchon Hamburg ihr ſo übel lohnte, war die reiche Stadt dennoch in den letzten Jahren ihr wichtigſter Nahrungsquell geworden. 1739 war ſie zweimal dort.

In dieſem Jahre überwarf ſie ſich auch noch mit ihrem Beſchützer Gottſched, deſſen ſelbſtſüchtige Zumuthungen allerdings anfingen läſtig zu werden. Die Truppe hatte im Sommer Voltaire's Alzire einſtudirt und als Neubers zur Michaelismeſſe nach Leipzig kamen, verlangte Gottſched, die Schauſpieler ſollten das Stück nach einer Ueber-

ſetzung ſeiner „geſchickten Freundin", (ſeiner Frau) umſtudiren. Koch und Suppig, welche bei dieſer unſäglichen Mühe keinen Gewinn für die Sache ſelbſt fanden, beſtimmten die Neuber, Gottſcheds Forderung abzulehnen. Dies war der Funke zu einem ſpätern Kriegesfeuer zwiſchen beiden.

Nach Hamburg zurückgekehrt fingen eine Menge von ungünſtigen Umſtänden an auf Neubers einzuſtürmen. Unter den Schauſpielern entſtanden Uneinigkeiten, Unzufriedenheit mit den Anordnungen der Prinzipalin, den Rollenvertheilungen, Beſoldungen u. ſ. w. Einige Mitglieder drohten, ſie zu verlaſſen, Schönemanns Abſicht: ſelbſt eine Truppe zu errichten, trat ſchon deutlich hervor; kaum wurde dieſer Sturm beſchwichtigt. Dabei verringerte der Schauſpielbeſuch ſich von Woche zu Woche. Die Opernfreunde trachteten das Schauſpiel aus dem Hauſe zu verdrängen, man intriguirte auf den Kaffeehäuſern und machte die „gereinigte Bühne" lächerlich. Obenein zog Eckenberg, der ſtarke Mann, durch ſeine Künſte, Harlekinaden, Marionetten und Schattenſpiele die Menge unwiderſtehlich an, während die hochdeutſchen Comödianten vor leeren Bänken ſpielten. Der Ruin der Neuber ſchien unvermeidlich, als endlich eine längſtgehegte Ausſicht ſich erfüllte und die Kaiſerin Anna — auf des Holſteiniſchen hohen Gönners Empfehlung — ſie mit ihrer Truppe nach Petersburg berief.

Das war Hülfe in der Noth! Aber ſie trieb auch die

tief erbitterte Neuber im befriedigten Stolze ſich um ſo kühner zu erheben. Sie, die mit ſo endloſen Anſtrengungen und Opfern die deutſche Kunſt aus Staub und Schmutz, Verfall und Verachtung gezogen hatte und von der Gleichgültigkeit des Publikums dafür mit Entbehrung, Sorge und Verkümmerung belohnt worden war, ſie wurde nun vom mächtigen Auslande ſo geehrt. Sie konnte ihre Schulden bezahlen, allen Anfeindungen, Spöttereien und Verfolgungen Trotz bieten.

Jetzt war für ſie der Augenblick gekommen, von dem Standpunkte herab, den ſie fühlte eingenommen zu haben, dem deutſchen Publikum gerade heraus zu ſagen, was ſie von ihm halte; und ſie verſäumte die Gelegenheit nicht. Ihre letzte Vorſtellung beſchloß ſie mit einer von ihr ſelbſt verfaßten Abſchiedsrede, die zu merkwürdig iſt, als daß die wichtigſten Stellen hier nicht Platz finden müßten:

„Ihr Freunde habt Geduld, heut geht's die Feinde an!“

ſo ſagt ſie nach dem Eingange und bald darauf heißt es:

„Vielleicht daß Zeiten kommen,
In welchen Ihr und wir in Allem zugenommen,
Was unſer Schauſpiel groß und Euch erkenntlich macht;
Nur gebt auf den Hans Wurſt in Zukunft beſſer Acht,
Daß er nicht Hungers ſtirbt und Euch mehr Schaden ſpielet
In ſeinem Zotenkram, den Ihr im Herzen fühlet.
Verſchreibt Euch einen Mann, geſchickt zum Arlequin.
Aus unbekannter Luft, laßt ihn bei Euch erziehn,

Belehrt ihn, macht ihn groß und gebt ihm Eure Werke
Recht mit Gelehrſamkeit, mit großer Weisheit Stärke,
Zu ſeinem Nutzen hin; nehmt ihn zum Vorbild an,
Vielleicht daß dieſer Euch geſchickter beſſern kann.
— — — — — — — — — —
Denn Euer Vorſatz iſt: nichts Gutes zu ernähren,
Denn Eure Klugheit ſteigt: die Unſchuld zu verheeren,
Die Ihr doch nicht erbaut, nicht kennt, nicht haben wollt,
Und wenn ſie Euch nur Salz und Waſſer koſten ſollt',
Dabei das Brod doch fehlt, das man dem Bettler reicht.
— — — — — — — — — — —
Bedenkt: mein Vorſatz war, das ſag' ich öffentlich,
Daß unſerm deutſchen Reich' kein Vorzug ſollt gebrechen.
„In einer Kleinigkeit", ſo werdet Ihr wohl ſprechen,
Denn von der Schauſpielkunſt habt Ihr ſehr wenig Licht,
Weils Euch an zartem Sinn, Natur und Kunſt gebricht.
Das Leſen langt nicht zu, auch nicht nach Frankreich reiſen.
Ein Schauſpiel zu verſtehn erfordert einen weiſen,
Wahrhaftig klugen Mann, der jede Wahrheit kennet,
Die Tugend redlich liebt, und dem das Leben gönnet,
Der Fleiß und Wiſſenſchaft pflichtmäßig treibt und übet,
Und nicht bloß um Gewinnſt das wahre Gute liebet;
Nein! der dem Guten folgt, und hätt' er nichts als Hohn,
Der kleinen Geiſter Haß und Spötterei zum Lohn;
Dem auch der Mangel lieb, wenn er ſich nur mit Ehren
Aus der Beſchimpfung reißt, womit ihn die beſchweren,
Die ſeine Feinde ſind. — Iſt dieſes recht gethan,
So nehmt auch, was ich ſag', von mir vernünftig an.
Geht ſelbſt in Euer Herz, das wird Euch deutlich ſagen,
Warum ich Euch ſo frei die Wahrheit vorgetragen.
Glaubt daß hier weder Stolz noch Frechheit aus mir ſpricht,
Und auch kein Uebermuth, darum verwerft es nicht."

Es ist zu verwundern, daß die Neuber diese Rede ungehindert hat sprechen können, vermuthlich hatte Niemand Lust, diese Zurechtweisung auf sich zu beziehen und Jeder hielt sich für einen der Freunde der Kunst, denen die Neuber im Verfolg der Rede ein eben so reichliches Lob spendete. Der Senat aber theilte die allgemeine Empörung, welche die Neuber der unverschämten Frechheit, des undankbaren Hochmuths anklagte, und cassirte ihre Concession. — Sie hat sich nie wieder in Hamburg zeigen dürfen.

In Rußland wurden ihre Erwartungen keineswegs befriedigt. Die Rivalität mit der italienischen Oper, von dem Oberhofmarschall Grafen von Löwenwalde favorisirt, schaffte ihr viele Noth, und als ihre Beschützerin, die Herzogin von Curland, starb, blieb ihr nichts übrig, als wieder nach Deutschland zurückzukehren und selbst einen Theil des Geldes im Stich zu lassen, das ihr vertragsmäßig zustand. Die Herrlichkeit hatte nur ein Jahr gedauert.

Sie fand das Terrain sehr verändert; Hamburg war ihr verschlossen, der Prinzipal Franz Schuch, der den Harlekin und die Stegreifburleske in Norddeutschland am längsten in Ehren erhielt, beherrschte die Städte bis zur Elbe. Der kleine Leppert, der beliebte Dresdner Harlekin, war mit seiner Truppe in ganz Sachsen gern gesehen. Dazu hatte Schönemann, der in Deutschland zurückgeblieben war, als die Neuber'sche Gesellschaft 1740

nach Rußland ging, eine eigne Truppe errichtet, mit welcher er in Leipzig vielen Beifall und die eifrige Protection Gottscheds gefunden hatte. Als die Neuber nun zur Ostermesse 1741 wieder in Leipzig erschien, erhob Gottsched die Schönemann'sche Gesellschaft in Wort und Schrift zum Nachtheil der Neuber und die Neckereien und Anfeindungen stachelten beide Gegner, die beide eitel, eigenwillig und stolz waren, zu bitterer Feindschaft.

Die Neuber ließ sich hinreißen, ihre Bühne zum Kampfplatz für ihre Leidenschaft zu mißbrauchen, sie wollte Gottsched und seine Rathschläge öffentlich lächerlich machen. Da er sie nun beständig angetrieben hatte, größere Treue des Costüms zu beobachten und, auf ihre Einrede nur begehrt hatte einen Versuch der Art zu machen, damit die lebendige Erfahrung über seine Ansicht entscheiden könne, so kündigte die Neuber, als Nachspiel zu der Burleske „das Schlaraffenland," den dritten Akt des „sterbenden Cato" als einen Versuch an. Hierin erschienen nun die Darsteller „getreu in nachgeahmt römischer Tracht, sogar bis auf die Füße, die sie mit fleischfarbener Leinwand überzogen hatten, um das Nackende auszudrücken." Und so sichre Rechnung hatte die Neuber auf die, in der Gewohnheit des Publikums eingewurzelte Costümconvention gemacht, daß diese Costümtreue zu Spott und Hohn gegen den Geschmacksreiniger Gottsched ausschlug*).

*) An welch ein Costüm das Publikum im Cato und ähnlichen Stücken gewöhnt war, erfahren wir aus dem Tadel, den

Da die Schauſpieler nun auch in Ton und Gebehrde die Anweiſungen karrikirten, welche ihnen Gottſched zur Herſtellung eines antiken Styles gegeben hatte, ſo brach endlich, als Neuber, der den Pharnazes ſpielte, den Akt mit den komiſch betonten Worten ſchloß: „nun, das war der Verſuch," ein allgemeines Gelächter aus*).

Gottſched ergrimmte und wandte all ſeinen Einfluß an, um ſich an ſeiner Gegnerin zu rächen. Er ſetzte ſie öffentlich

---

Mylius darüber 1742 in den kritiſchen Beiträgen ausſpricht. „Was würde Cato's Geiſt wohl bei Erblickung der ſeltſamen dreieckigen und hochbeſiderten Hüte denken? Des abſcheulichen bepuderten Haarbuſches, der gefalteten Zierrathen und gleißenden Bedeckungen der Hände? Des ſteifen und weiten Schurzes, der weißen Strümpfe und künſtlichen Schuhe und endlich des zu Rom damals nie geſehenen Pariſer Schwerdtchens? Würde er nicht die jetzigen Zeiten einer großen Unwiſſenheit in den römiſchen Alterthümern beſchuldigen? Würde er es nicht für höchſt ungereimt halten, ihn in dieſer Geſtalt vorzuſtellen, da der Schauſpieler niemandem weniger ähnlich ſieht, als ihm? Gewiß, er würde die hartnäckigen Liebhaber und Verfechter ſolcher vermiſchten Vorſtellungen am beſten überzeugen, daß ſich ein mit Gold verbrämter Hut, eine Zipfelperrücke, ein Paar Handblätter und glatte Handſchuh, ein Paar weiße ſeidne Strümpfe und ein Pariſer Modedegen zwar für einen deutſchen Stutzer, aber nicht für einen römiſchen Cato ſchicken." Solche Stimmen ſprachen damals noch ungehört wie in der Wüſte.

*) Die Neuber hatte ſelbſt die Rolle der Porzia übernommen, Koch dagegen ſich klug aus der Sache gezogen und den Cato für dies Mal an Heydrich überlaſſen.

herab und wußte ihr auf empfindliche Weise zu schaden. Von der Neuber, deren heftiger Charakter durch vierzehnjährige Theaterkämpfe auf's tiefste verbittert und aufgereizt war, konnte man vernünftiges Maaß nicht mehr erwarten, auch trieben und stachelten ihre Genossen sie und so wurde ein zweiter, empfindlicherer Schlag gegen Gottsched vorbereitet. Man erfuhr, in einem auf den 18. Sept. 1741 angekündigten Vorspiele von der Neuber: der allerkostbarste Schatz, solle Gottsched in der Person des Tadlers selbst auf der Bühne erscheinen.

Vergebens bot dieser nun Alles auf, diese Vorstellung zu hindern, der Graf Brühl, welcher gerade mit dem Hofe in Leipzig war, protegirte das beabsichtigte Pasquill und die Aufführung, ja eine Wiederholung am 4. Oktbr. fand statt. Der Tadler Gottsched erschien darin in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln, eine Sonne von Flittergold auf dem Kopfe, eine Blendlaterne in der Hand, womit er Fehler suchte.

Dieser Mißbrauch der Bühne für Parteizwecke oder Privat-Leidenschaft, diese Vergehen der Schauspielkunst gegen die Persönlichkeit mögen schon längst vorgekommen sein, in der Theatergeschichte treffen wir die ersten aufgezeichneten Vorgänge bei der Neuber'schen Gesellschaft an. Schon früher hatten Neuber, Türpe, selbst Kohlhardt sich erlaubt, Personen auf der Bühne zu copiren, was künstlerisch wie moralisch gleich verwerflich ist, denn einen dichterisch gegebenen Charakter wird eine lebende

Perſon niemals vollſtändig decken, und wenn auch die Lächerlichkeiten der ganzen Welt dem Schauſpieler gehören, ſo hat er doch kein Recht über die Perſon des Lächerlichen *).

Auf dieſen boshaften Streich der Neuber, der allen Verſicherungen von ewiger Dankbarkeit, die ihre und ihres Mannes Briefe an Gottſched in den dreißiger Jahren kund gaben, Hohn ſprach, ſcheint ſich das Glück von der armen heftigen Frau gänzlich abgewandt zu haben. Wie nach der Verbrennung des Harlekins ihr Stern ſich wandte, ſo ging er mit dieſem Schimpfſpiele unter. Kohlhardt ſtarb ihr in demſelben Jahre, faſt auf der Bühne, wie Moliere, in der Rolle des Königs im Schlaraffenlande. Alles mißlang ihr, was ſie begann, im tiefſten Unmuthe und Theaterüberdruß entließ ſie 1743 ihre Geſellſchaft und zog ſich, in der Ausſicht, daß ihr Mann eine Civil-

*) Ein früherer Vorgang auf der Neuber'ſchen Bühne in Leipzig hatte einen heiteren Ausgang. Türpe copirte in einem Stücke einen ſehr bekannten überſtudirten Gelehrten, der „närriſche Starke" genannt. Man war boshaft genug, den Mann zum Theaterbeſuch zu veranlaſſen. Aber er bot dem Spaße die Spitze, beklatſchte ſeine Copie, war guter Dinge, ſchüttelte nur bei einigen Zügen den Kopf uud ſagte zu ſeinen Nachbarn „Gefehlt, gefehlt meine Herren! Warten Sie, ich will gleich gehen und es ſelbſt zeigen wo er gefehlt hat." Wirklich lief er auf's Theater und war nur mit Mühe in den Couliſſen feſtzuhalten, während das Publikum in tumultuariſche Bewegung gerieth.

versorgung erhalten werde, nach Oschatz zurück. Suppig folgte ihr dahin, der dortige Amtmann war ihr Freund und nahm sie gastlich auf.

Unter den mancherlei üblen Nachreden, denen die Neuber ausgesetzt war, gehört auch die: sie habe sich in ihrem Unglücke einem ausschweifenden Leben ergeben, mit jenem Amtmanne oder mit Suppig, oder mit beiden eine Liebschaft gehabt. Die neun und vierzigjährige Frau unter den Augen ihres Mannes! Was wird einer Schauspielerin nicht Alles nachgesagt! Ein pasquillantisches Heldengedicht „Die Weltberühmte Comödiantin Karoline Neuberin" verdächtigt auch ihr früheres Leben durch ein zärtliches Verhältniß zu Gottsched, ihre Briefe an diesen aber widerlegen die Verläumdung auf die unwidersprechlichste Weise. Auch die Achtung und innige Theilnahme, welche die Neuber bis an ihr Lebensende von den würdigsten Menschen erfahren hat, beweisen, daß sie einen ehrbaren Wandel geführt, denn bei der zu jener Zeit allgemeinen Scheu vor der Beziehung zu Comödianten, mußte sie die ausnahmsweise Schätzung wirklich erworben haben.

Die Hoffnung auf eine Anstellung ihres Mannes erfüllte sich indessen nicht, auch war noch zu viel Federkraft in ihr, als daß sie die Ruhe hätte ertragen können. Schon im nächsten Jahre stand sie wieder auf dem Kampfplatze und rührte ihre Werbetrommel. Schnell flog ihr die Elite ihrer alten Truppe wieder zu, Koch, Heydrich, An-

tuſch, Lorenz, Wolfram zogen neue Genoſſen herbei. Die junge Kleefelder, (ſpäter als Frau Brückner berühmt geworden,) Bruck, der in niedrig komiſchen Bedienten und Alten unnachahmlich genannt und deſſen ſtummes Spiel beſonders lobend hervorgehoben wurde. Schuberth, der die Rechte ſtudirt hatte und deſſen theatraliſche Einſicht gerühmt wurde, that ſich in treuherzigen und zänkiſchen Alten hervor.

Dreiſt warf die Neuber ſich nun in eine gefährliche Rivalität mit Schönemann, der in Leipzig entſchiedenes Anſehen erworben hatte, machte dann einige gewagte Reiſen, übereilte Unternehmungen, die darum unglücklich abliefen. Sie wollte ihr Glück zurückzwingen, es gelang ihr nicht, aber ihren Grundſätzen und dem Eifer für Veredlung ihrer Kunſt blieb ſie treu.

Die erwachte Bewegung in der dramatiſchen Literatur ſchien ihre erneute Unternehmung zu begünſtigen. Elias Schlegels Tragödien und Comödien*) rückten hochgeprieſen in das Repertoir ein, weniger bedeutende Autoren, unter ihnen auch die Schönemann'ſchen Schauſpieler Krüger, Martini, Uhlich, ſchloſſen ſich ihm an. Das Schäferſpiel erwachte wieder. Seit die Oper abſtarb, zog ſie ſich wieder in das Schäferſpiel zurück, woher ſie

*) Die Trojanerin, Kanut, Hermann, der Müßiggänger und der Triumph der ſchönen Frauen, waren die vorzüglichſten.

gekommen. Rost's „Die gelernte Liebe oder der versteckte Hammel" und „Gärtners geprüfte Treue" eröffneten den Reigen. Schönemann hatte sie 1742 auf die Bühne gebracht, die Neuber that es ihm nach und unterstützte diesen Geschmack außerordentlich, schrieb selbst ähnliche Stücke, trieb Mylius an, „Die Schäferinsel" zu verfassen.

Die Gattung machte großes Glück, sie war ein ächtes Modekind und förderte leider die tanzmeisterliche Affektation, die französische Geziertheit in der Schauspielkunst außerordentlich. Der fromme Gellert selbst wurde dazu hingerissen, gab 1744 der Bühne seine „Sylvia" und „das Band", und noch lange hin werden wir diese schäferliche Unwahrheit auf der Bühne fortwuchern sehen. Wenn alles dies sich auch noch ganz in der von Gottsched angegebenen französischen Richtung hielt, so war doch Regsamkeit und Leben in die poetische Production gekommen und neben der Regelmäßigkeit, Brauchbarkeit für die Schauspielkunst.

Ein tüchtiges Gegengewicht gegen die tändelnde Manier des Schäferspieles boten Holbergs Comödien, die sich das deutsche Repertoir jetzt aneignete. Hier waren der Darstellung nationalverwandte Charaktere, derbe gesunde Gestalten aus dem Volksleben, wieder geboten, hier war die körnige Komik der alten Fastnachtspiele wieder aufgelebt, die wahre Kraft der Dramatik machte sich in Situation und Charakteristik geltend. Das war

eine heilsame Nahrung für die Schauspielkunst und zur rechten Zeit geboten.

Und auch bei den französischen Dichtern gab sich eine Richtung kund, welche der deutschen Empfindungsweise sich inniger näherte. „Der verliebte Philosoph" von Destouches, „Melanide" von la Chaussée, dann „das Mündel" von Fagan, und „Sidney", von Gresset begannen das Komische mit dem Rührenden zu vermischen, und der erste wahrhaft deutsche Dichter dieser Periode, Gellert, führte nun das rührende Lustspiel, mit seinen „zärtliche Schwestern" in unsre dramatische Literatur ein.

Die Neuber, welche 1745 schon seine „Betschwestern" aufgeführt und an den pietistischen Anfeindungen, die das Stück erfuhr, mitgetragen hatte, brachte auch „die zärtlichen Schwestern" in demselben Jahre auf die Bühne. Das Spiel der Lorenz und Kleefelder belebten den etwas langweiligen, sittenpredigenden Ton des Stückes, von dem wir die Entstehung unseres deutschen bürgerlichen Schauspieles zu datiren haben.

Sollte man nicht glauben, daß bei so wichtigen literarischen Ereignissen, die so förderlich mit den Bestrebungen der Neuber zusammenfielen, ihr Glück wieder emporkommen müssen? Es war nicht so. Ihre Aufgabe war erfüllt, sie war verbraucht; die Fortbildung der Schauspielkunst auf die Schönemann'sche Truppe übergegangen; es gelang ihr nichts Dauerndes mehr. Sie hatte die

neue Zeit herbeiführen helfen, sie hatte die Schauspielkunst wieder fähig gemacht, eine neue literarische Periode in die lebendige Bühnenwirkung hinauszutragen, aber sie sollte die Früchte nicht erndten.

Das Eine war ihr noch vergönnt: ihr Leben anzuknüpfen an den bedeutendsten Entwicklungsmoment ihrer Kunst. Sie sollte den großen Mann in das theatralische Leben einführen, der bestimmt war, die deutsche Literatur und die deutsche Bühne in ihrer Eigenheit zu begründen und beide auf das Innigste miteinander zu vermählen.

Der achtzehnjährige Student Gotthold Ephraim Lessing brachte ihr in Leipzig sein erstes Stück „der junge Gelehrte." Sie erkannte auf der Stelle darin das Zeugniß eines vielverheißenden Geistes und beeiferte sich es 1747 aufzuführen. Wolfram spielte die Hauptrolle mit all dem Pedantismus und der besondern Färbung der damaligen Leipziger Gelehrtenwelt, welche in der Intention des Stückes lag, und verschaffte ihr dadurch lebhafte Theilnahme. „Damon" und „Die alte Jungfrau" folgten diesem ersten Stücke sehr bald.

Dies ist aber auch der letzte Lichtblick, den uns die Geschichte dieser merkwürdigen Frau darbietet. Im Jahre 1748 erging an Koch, Heydrich und die Lorenz ein Ruf nach Wien, wo man jetzt erst Anstalt machte, die Neuber'schen Reformen nachzuahmen; dem ließ sich nicht widerstehen. Später verließ sie auch ihre Pflegetochter, die

Kleefelder und heirathete den Schauſpieler Klotſch, der immer getreue Suppig aber ſtarb.

Sie ſtand wie ein dürrer Baum, an dem nach und nach Laub, Zweige und Aeſte abfallen.

Nichts half ihr die Erwerbung zweier Talente, die ſich ſpäter geltend machten, Döbellin's und Witthöft's, ſie mußte ſich geſtehen, daß ihre Zeit vorüber ſei und ſo löſte ſich ihre Truppe endlich 1750 zu Zerbſt ſtill und kläglich auf.

Nun glaubte die Neuber noch darauf rechnen zu dürfen, als Schauſpielerin eine Geltung zu bewahren. Eitle Hoffnung! Sie hatte nicht bemerkt, daß ſie alt geworden war und daß die Entwicklung der Schauſpielkunſt, die jetzt anfing mit raſchen Schritten zu gehen, ſie hinter ſich gelaſſen hatte, ehe ſie es dachte. Auch war ſie in den letzten Jahren mehr mit der Leitung, als der Ausübung beſchäftigt geweſen. Als ſie, die Stifterin der erſten Schule, nun wieder in großen Rollen erſchien, ſie, die den edlen Ton der tragiſchen Declamation angeſchlagen, zuerſt das Publikum mit dem Verſe verſöhnt, das extravagante Agiren gemäßigt, der trocknen Steifheit Anmuth geliehen und den verwilderten Ausdruck der Natur genähert hatte, — fand man ſie manierirt, ſteif und outrirt und warf ihr allzuhörbare Scanſion des Verſes und das tremulirende Dehnen der Vokale im leidenſchaftlichen Ausdrucke vor.

In Wien, wo ihre Schule etwas Neues war, ver-

ſuchte ſie 1753 Fuß zu faſſen, ebenfalls mit ungünſtigem Erfolge, dann irrte ſie mit ihrem Manne als Genoſſin einer elenden Budengeſellſchaft umher, bei welcher ſie ſich zuletzt in dem kleinen Bade Gießhübel zeigte. Durch den Ausbruch des ſiebenjährigen Krieges um die letzten Ausſichten gebracht und gänzlich verarmt, war ſie glücklich genug, die letzten Jahre eines ſtürmiſchen Lebens in Dresden durch Unterſtützung edler Menſchen hinzufriſten.

Man hat ihr vielfach vorgeworfen, ſie habe durch Eigenſinn, Hochmuth und Heftigkeit ihr Glück verſcherzt, auch unverſtändig ihren Gewinn nicht zu Rathe gehalten.

Wie bequem iſt es, mit ſolchen Vorwürfen die Schuld einer undankbaren Zeit zu bezahlen! — Hätte denn ohne den halsſtarrigen Sinn dieſer Frau, die Verbeſſerung der Bühne ſo raſch und ſicher geſchehen können? Und dieſer Stolz, der halbſchläfrigen Vergnügungsluſt des Publikums gegenüber, war er nicht das Zeugniß der edelſten Unabhängigkeit, des tapferen Willens: das Gute um jeden Preis durchzuſetzen, ſelbſt mit der Ausſicht auf den Bettelſtab? Soll dieſe ſtolze Uneigennützigkeit ihr zum Vorwurf gemacht werden? Und dieſe Heftigkeit, von der ſie ſich freilich oft zu weit hinreißen ließ — was war ſie im Grunde anders als die überreizte Energie, welcher die Kunſt ſo viel verdankt? und wird jeder tüchtige, ſeines Werthes bewußte Menſch, dem man die billige Anerkennung verſagt, ſich nicht zuletzt in trotziger Anmaßung überheben?

Aber dieſe Beſchuldigungen beweiſen auch nur, daß die Ankläger den Standpunkt der Neuber gar nicht begriffen hatten. Wie konnte man ſie bloß nach dem ſpießbürgerlichen Maaßſtabe des Prinzipalgewerbes meſſen wollen? Die Neuber war ein reformatoriſcher Charakter, der eine bis dahin unerhörte Tendenz in die Theaterdirection gebracht hatte, nämlich: Das Durchſetzen einer beſſeren Ueberzeugung gegen den Geſchmack des großen Publikums.

Bisher hatte die Schauſpielkunſt ſich durchaus den Neigungen der Menge bequemt, von ihr Geſetze angenommen, ihr geſchmeichelt in jeder Weiſe — wir haben geſehen, wohin beide dabei gerathen waren. Die Neuber ſtellte ſich dem Strome gradezu entgegen und drang dem Publikum förmlich auf, was in dieſem Momente der Kunſt noth that.

Als die erſte Trägerin dieſes völlig neuen Prinzipes, der Oppoſition gegen die Majorität, muß ſie beurtheilt werden und dann wird ihr trauriger Untergang als ein natürlich nothwendiges Ergebniß erſcheinen.

Die Schauſpielkunſt zählt noch mehrere ſolcher Märtyrer, aber der Neuber gebührt unter ihnen die erſte Stelle.

Es iſt eine Pflicht, die merkwürdige Frau auf dem dunklen Reſt ihres Lebens zu begleiten. In Dresden hatte der Königliche Leibarzt Dr. Löber in ſeinem Hauſe auf der Pirnaiſchen Gaſſe dem Neuber'ſchen Ehepaare

eine freie Wohnung in einer Unterstube gegeben*). Als mit dem Beginn des siebenjährigen Krieges (im Septbr. 1756) die Stadt von preußischen Soldaten besetzt wurde, bekam dieses Haus so starke Einquartierung, daß man das Zimmer der Neuber nicht verschonen konnte. Sie mußte mit Soldaten zusammen wohnen. Aber die Würde behauptete ihre Rechte. An einem Fenster stand das Bücherrepositorium und das Tischchen, an welchem die Neuber arbeitete; sie machte noch allerlei Gelegenheitsgedichte. Dieser Tisch war den feindlichen Soldaten heilig, nicht eine Tabakspfeife legten sie jemals darauf.

Ihr Mann erkrankte und starb. Die Soldaten halfen ihn pflegen und begleiteten ihn zu Grabe.

Während des Bombardements im Jahre 1760, wurde das Haus niedergeschossen. Die Neuber flüchtete mit einigen Gliedern der Löber'schen Familie in die Dresdner Neustadt und bald darauf nach dem Dorfe Laubegast, wo die Familie öfters im Sommer wohnte und auch die arme Neuber ein Stübchen erhielt.

Hier erkrankte sie schwer. Der Hausbesitzer wollte nicht dulden, daß jemand Fremdes, am wenigsten eine Schauspielerin, in seinem Hause sterbe. Ihre unermüdlichen Wohlthäter mietheten ihr eine Wohnung in einem andern Hause und brachten sie dahin.

---

*) Von einer Tochter des Dr. Löber rühren die Angaben her, auf welche sich meine Erzählung stützt.

Zu Tode gehetzt von den Kämpfen des Theaterlebens, verfolgt von dem Vorurtheile gegen ihren Stand, den Winkel suchend, wo sie ihr Sterbekissen hinlegen dürfe, trat sie in das Stübchen, dessen Fenster auf die Weinberge von Pillnitz hinaus sahen. Da fiel die alte gottesfürchtige Frau überwältigt auf die Knie nieder und brach in die Worte des Psalmes aus: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, von welchen mir Hülfe kommt: meine Hülfe kommt vom Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat."

Bald hernach ist sie gestorben; es war am 30. Novbr. 1760 Sonnabends früh gegen 1 Uhr. — Nicht zu überwindender Widerwille gegen dasjenige Mittel, welches in ihrer Krankheit das Wirksamste gewesen sein würde, war vermuthliche Ursache ihres Todes. Ihr Eigensinn ist ihr bis an's Ende treu geblieben.

Die Löber'schen Familiennachrichten geben an, daß die Verwendung ihrer Freunde ihr kein feierliches Begräbniß habe erwirken können, weil sie eine Schauspielerin gewesen. Sie ist, dem Kirchenbuche zufolge „am 1. December, Sonntags früh in der Stille beerdigt worden."

Ihr Grab soll sich hart an der Kirchhofsmauer, die längs der Pirnaischen Landstraße hinläuft, befinden. Der Sage zufolge, die sich in Laubegast erhalten hat, ließ der Pfarrer das Kirchhofsthor für das Begräbniß nicht öffnen

und der Sarg mußte über die Mauer geſchafft, der Volksmund ſagt: geworfen werden*).

Als der Krieg ausgedonnert hatte und wieder Sinn und Dankbarkeit für Kunſterinnerungen zurückkehrten, vereinigten ſich einige Freunde und Verehrer der Neuber ihr ein Denkmal zu ſetzen. Da es auf dem Friedhofe nicht geſchehen durfte, ſo errichtete man es in Laubegaſt am öffentlichen Wege, nahe dem Hauſe, wo ſie geſtorben.

Das Denkmal, nach der Angabe des Oberlandbaumeiſters Krubſacius, iſt in drei ſeiner Füllungen mit Emblemen der Schauſpielkunſt, in der vierten mit folgender Inſchrift geziert:

„Dem verdienten Andenken einer Frau voll männlichen Geiſtes, der berühmteſten Schauſpielerin ihrer Zeit, der Urheberin des guten Geſchmacks auf der deutſchen

---

*) Vielleicht hat die Leiche der Neuber nur wenig mehr Rückſichtsloſigkeit erfahren, als in dieſem furchtbaren Kriegsjahre zur Gewohnheit geworden war. Dresden, zum Theil eingeäſchert, die Umgegend verwüſtet, wurden jetzt, nach der entſetzlichen Schlacht bei Torgau, vom öſterreichiſchen Winterlager heimgeſucht. Die Sterblichkeit war groß, — die Begräbnißliſte des Leubner Kirchenbuches nimmt kein Ende — die Leichen wurden ſchnell und größtentheils „in der Stille" beerdigt. Man hatte es verlernt viel Umſtände mit den Todten zu machen. — Demungeachtet ſcheint doch der Paſtor Michael Heinrich von dem Vorwurfe prieſterlicher Härte nicht rein.

Bühne, Carolinen Friederiken Neuberin, welche nachdem ſie 30 Jahre hindurch ſich und Deutſchland Ehre gemacht, endlich zum Lohn ihrer Arbeiten zehn ganze Jahre lang alle Beſchwerlichkeiten des Alters und der Armuth mit chriſtlicher Großmuth gelaſſen ertragen hatte, aus dem durch Bomben eingeäſcherten Dresden mit ſchon krankem Leibe flüchtend, in Laubegaſt elend ſtarb und in Leuben armſelig begraben wurde, widmeten dieſen Stein einige Kenner ihrer Verdienſte und Liebhaber der Kunſt in Dresden. Im Jahre 1776."

II.

Schönemann und seine Truppe.

(1740—1758.)

Es ist eine allgemeine historische Erfahrung, daß der Fortschritt der Dinge die Individuen schonungslos verbraucht, Reformatoren und Lenker der Bewegungen, wenn sie abgenutzt sind, am Wege liegen läßt und sich neue Werkzeuge, neue Führer wählt.

So war die Fortentwicklung der Leipziger Schule, als das Glück der Neuber sich wandte und sie aus dem Vaterlande trieb, unmittelbar auf Schönemann übertragen worden, der mit dem Jahre 1740 in Lüneburg seine Prinzipalschaft begann.

Er besaß alle Eigenschaften für seine Mission, gerade in diesem Momente: unternehmenden Geschäftsgeist, guten Muth, Fügsamkeit in die Umstände, dabei gleichmüthige Nachhaltigkeit in Schwierigkeiten, und war der Umschrift seines Siegels getreu: „Ehrlich währt am längsten.“ Er

hatte wenig Kenntniſſe, ſeine Kunſtanſichten waren ſehr untergeordneter Art, aber er verſtand es, ſich fremde Einſicht für ſeinen Ruhm und Vortheil zu Nutzen zu zu machen, ſoweit dabei ſein oft lächerlicher Prinzipalſtolz nicht offen verletzt wurde. Seine Schauſpielereitelkeit verführte ihn Rollen leidenſchaftlich gern zu ſpielen, für die er nicht im Geringſten paßte: ernſte, edle Charaktere, Luſignan, Eſſex u. A., in denen er „ein unleidlicher ſteifer Harangueur" genannt wurde, während ſein Harlekinstalent ſich vortrefflich in die valets der haute comédie und in die Mantelrollen ſchickte. Auch den Geizigen, Tartüffe und ähnliche Rollen hat er ſehr gut geſpielt.

Im Ganzen ſtand ſein Charakter im kompletten Gegenſatze zu dem der Neuber: er ſchickte ſich in die Dinge und ſorgte nur für das Nächſte, ließ darum aber auch die allmählige Umwandlung der Schule, welche ſich bei ſeiner Truppe verbreitete, ungehindert geſchehen.

Faſt wunderbar erſcheint es, daß die Talente, welche eine neue Phaſe der Entwicklung in der Schauſpielkunſt herbeiführen ſollten, ſich gleich beim Beginn ſeines Unternehmens, wie mit einem Schlage zuſammenfanden, auch in ein und demſelben Stücke miteinander die Bühne betraten. Es war am 12. Januar, da Konrad Ackermann*) den Mithridat, Sophie Charlotte Schröder (die

*) Ackermann hatte ſchon bei dem Prinzipal Stolle, einem Schwager Denners, einige Uebung erlangt.

Mutter des großen Schröder) die Monimie und Konrad Eckhof den Xiphares spielte.

Außerdem hatte Schönemann Heydrich gewonnen, er selbst und seine Frau sowie einige untergeordnete Personen wie Thöring, Kröning, Apel, Rosche und Frau Henkel machten den anfänglichen Bestand seiner Truppe aus. Später haben sich bei derselben noch ausgezeichnet: Bubbers durch Lebhaftigkeit und Einsicht in feurigen Rollen und Stutzern, Joh. Christ. Krüger, Marrini, Uhlich, alle drei weniger als Schauspieler denn als Schriftsteller, Kirchhoff in gesetzten Liebhaberrollen und einigen Heldencharakteren, auch in Landjunkern und Pedanten, Philippine Tumler, Antusch und Fabricius von der Neuber'schen Truppe, Starke, der Sohn des Velthenschen Mitdirektors in Dresden, welcher Bediente und launige Alte mit Glück spielte, und bald bedeutend in Charakterrollen wurde, Schönemanns Tochter, die treffliche Frau Starke, die Rudolphi (später Uhlichs Frau) und die junge Spiegelberg (Eckhofs Frau) u. A.

Der Anfang des Schönemann'schen Unternehmens, mit einem Personal von 11 Köpfen, war bescheiden genug, aber wir haben uns überhaupt von der Einrichtung und Beschaffenheit dieser Truppen sehr geringe Vorstellungen zu machen. Ihre Verfassung war die der heutigen wandernden kleinen Provinzialbühnen, mit denen die Theatergeschichte längst so gut wie gar nichts zu thun hat.

Damals aber waren dieſe Truppen, welche ſich mit einem geringen Kapital errichten ließen, und die eigentlich permanent zwiſchen Sein und Nichtſein balancirten, die einzigen Träger der dramatiſchen Kunſt und die Pflanzſchule unübertroffener Talente.

Welch einen Aufſchluß giebt uns ein Blick in Schönemann's Rechnungsbuch, bei Eröffnung ſeines Theaters in Lüneburg! Da beträgt die Summe der wöchentlichen Gehalte für das geſammte Perſonal 16 Thlr. 8 Gr. Ackermann, Heydrich und Frau Schröder beziehen die größten Gagen, wöchentlich 2 Thlr. die geringſte iſt 1 Thlr. 8 Gr.*), gerade ſo viel erhalten die Schneidergehülfen, deren vier beſchäftigt ſind. Eckhof bekömmt 1 Thlr. 16 Gr., das iſt wenig über 5 Gr. auf den Tag, während als Tagelohn für den Zettelträger und einen Zimmermann 6 Gr. notirt ſind. Auch ſteht dieſe Einnahme in einem peinlichen Verhältniſſe mit den Preiſen nothwendiger Bedürfniſſe; z. B. findet ſich von Schönemann der Poſten notirt: „Vor mich ein paar Schuh 1 Thlr. 4 Gr.“ Wenn der arme Eckhof alſo dergleichen kaufen mußte, ſo blieben ihm gerade 12 Gr. von ſeiner Wochengage übrig. Man möchte annehmen, daß zu dieſen geringen Gehalten, die obenein in der Faſtenzeit, wo nicht geſpielt werden

*) Bei der Neuber hat der berühmte Kohlhardt nie mehr als wöchentlich 5 Fl. erhalten, Koch erlangte in der letzten Perioden die unerhörte Gage von wöchentlich 9 Fl.

durfte, noch vermindert wurden, ein Freitisch hinzugekommen sei, nur erscheint die wöchentliche Haushaltungsausgabe des Prinzipals zwischen 4 und 5 Thlr. dafür nicht ausreichend. Schönemann's wöchentliche Hausmiethe betrug 2 Thlr., die Zettel kosteten für jede Vorstellung 20 Gr., die Beleuchtung des ganzen Theaters wurde mit 1 Thlr. für Talglichter bestritten, die „Musike vor einen Tag" kostete 1 Thlr. 8 Gr. — Mit diesem Ausgabeetat konnte vor hundert Jahren ein Theater eröffnet werden.

Mecklenburg-Schwerin, Hamburg, Hannover, Braunschweig, Göttingen, Halle, Magdeburg und Leipzig waren in den ersten Jahren die Hauptstützpunkte von Schönemanns Wanderungen. Er folgte der von der Neuber eingeschlagenen Richtung mit großer Vorsicht, ließ die Harlekinslustbarkeiten wieder frisch floriren, zeigte sich selbst wieder in dieser Rolle mit allen altherkömmlichen Pöbel-Streichen und wartete ab, bis das Publikum allmählig selbst der Haupt- und Staatsactionen und Stegreifburlesken überdrüssig werden würde*). Daneben führte er allerdings auch die Verstragödien und feineren Lustspiele mit möglichster Sorgfalt auf und überließ es den ausgezeichneten Talenten, welche sich dafür bei seiner Gesellschaft ausbildeten, der Gattung den Sieg zu ver-

*) Flögel erzählt: „Noch im Jahr 1749 als Schönemann in Breslau in dem alten Ballhause der Neustadt spielte, führte

schaffen. Fleiß und Sorgfalt legte seine Direction auf's Wirksamste an den Tag, die Uebersetzungen wurden gewissenhaft geprüft, gute Originale kamen schnell zur Aufführung, immer besser wurden Garderobe und Decorationen. Nur seine Ballette wurden wenig gelobt, was ihm indessen keineswegs zum Vorwurf gemacht werden soll.

In Hamburg brachte er 1741 die erste dortige Lokalposse „der Bocksbeutel" zu seinem und seiner Nachfolger großen Vortheil auf die Bühne; ein Jahr später in Leipzig das erste wiederbelebte Schäferspiel „die gelernte Liebe oder der gestohlne Hammel" von Rost, das durch Eckhofs und der Rudolphi Spiel zur Lieblingsvorstellung wurde.

Hier ereignete sich aber in der noch jungen Gesellschaft eine bedenkliche Spaltung. Frau Schröder ging ab, man sagte um eines Rollenstreites willen, in Wahrheit aber handelte es sich um eine unerfüllte Gagenforderung. Und welcher Art war diese Differenz, welche der ersten Truppe dieser Zeit ihre erste Schauspielerin raubte? Frau Schröder verlangte eine Gehaltzulage von wöchentlich 12 Groschen, zu welcher sich Schönemann nicht verstehen wollte.

Die Spaltung der Gesellschaft griff weiter, der Schrö-

---

er die asiatische Banise auf, wo er selbst als Hanswurst den Bedienten des Prinzen Balancin vorstellte; und als Banise sollte geopfert werden, erschien er in einem Hemde, welches hinten mit Leim beschmiert war und viel Gelächter erregte. So was fand damals noch Beifall."

der folgten Ackermann, Starke's und die Rudolphi, mit denen sie in Hamburg eine eigne Gesellschaft bildete, deren Rivalität aber nur von kurzer Dauer war. Die Abtrünnigen kehrten nach Jahr und Tag zu Schönemann zurück, bis auf Ackermann und Frau Schröder, welche von der aufgelösten Neuber'schen Gesellschaft Koch, Heydrich und die Tumler an sich zogen und ihr Glück in Schwerin versuchten. Es schlug fehl, die Neuber rief ihre Getreuen wieder zusammen und Frau Schröder gab ihre erste Prinzipalschaft auf, ging 1746 mit Ackermann nach Danzig, wo ein Goldschmied Diederich eine Bühne errichtet hatte, später dann nach Petersburg. Erst zehn Jahre nachher, sollten beide wieder in der deutschen Theatergeschichte mit großer Bedeutung auftreten.

Schönemann, der sein westliches Wandergebiet so bedroht sah, richtete seine Augen auf Berlin, das unter dem jungen Könige Friedrich II. ein neu Athen zu werden verhieß, und wirklich wurde er 1743 willkommen geheißen, um dort einen besseren theatralischen Geschmack zu erwecken.

Denn in Berlin herrschten fortwährend Eckenbergs Haupt- und Staatsactionen, in denen der Harlekin Quartal sich berühmt machte, des Pantalons Hilverding Burlesken, denen die schöne und galante Ohlin Anziehungskraft gab, und die Ballette und Stegreifcomödien Franz Schuchs. Die letzteren scheinen zu dem Vorzüglichsten gehört zu haben, was damals in der bur-

lesken Improviſation geleiſtet wurde, alle Stimmen, und unter ihnen Leſſings, vereinigen ſich zu ihrem Lobe. Schuch erfand die Scenarien zum Theil ſelbſt, theils nahm er ſie aus ſpaniſchen, italieniſchen und Molieriſchen Luſtſpielen, auch wohl aus Plautus und Terenz. Er ſpielte den Harlekin, ſeine Frau die Colombine, Stenzel den Anſelmo und alle drei müſſen auf die bewundrungswürdigſte Weiſe einverſtanden geweſen ſein. Schuch und Stenzel waren beide in ihrer Jugend aus einem Tyroler Kloſter entwichen und dergeſtalt weltlich geworden. Sie wurden beide im bürgerlichen Leben als ehrbare und ſtille Männer gerühmt, die Bühne aber verwandelte ſie völlig und machte Alles an ihnen wahr, was man zum Vortheil des Stegreifſpieles zu ſagen weiß. Lebhafte Spannung, fieberhaft erregte Erfindungskraft, natürlich unmittelbarer Ausdruck, ungezwungne und lebendige Sprache, eine Hetzjagd von ſpaßhaften Einfällen ohne Behelf von Zoten und Unfläthereien, eine wahrhaft komiſche Begeiſterung gab an glücklichen Abenden dieſen Spielen den außerordentlichſten Reiz. Schuch, ein trockner und finſtrer Mann, ſagte von ſich ſelbſt: „Wenn ich ſchon die Hanswurſtjacke anziehe, ſo iſt es, als wenn der Teufel in mich führe.“

Daß die eigenthümlichen Mängel des Stegreifſpieles auch dem Schuch'ſchen anhingen, war um ſo natürlicher, als ſein Perſonal, auf ſeinen unausgeſetzten Wanderungen, unabläſſig wechſelte. Zum Glück für ihn nahm

man es noch nicht so ernsthaft mit dem Comödienspielen und es war leichter Auskunftsmittel zu finden. Märchner, einer seiner beliebtesten Schauspieler, hatte die Bühne verlassen und sich in Berlin als Branntweindestillateur etablirt, wenn aber Schuch in Personalverlegenheit gerieth, so durfte er sich nur an seinen alten Freund wenden und der kam voll Lust und Bereitwilligkeit, spielte Helden und Könige zu allgemeinster Befriedigung des Publikums — denn Märchner spielte nur die noblen Charaktere — und kehrte, wenn sein alter Prinzipal wieder anderweitig Rath geschafft hatte, in seinen Schnappsladen zurück. Ein Pendant zu den alten Ab- und Zuzügen der Studenten. Niemand hat bei Schuch ausgehalten, als Stenzel; auch seine Frau nicht, die sich immer nur auf kurze Zeit bei ihm gefiel und ihren Harlekin oft in die ärgste Verlegenheit um eine Colombine setzte.

Daß die beiden geübtesten Extemporanten Schuch und Stenzel sich vielfach mit Gemeinplätzen und oft wiederkehrenden Phrasen und Scenen helfen mußten, mochte hingehen, aber ihre weniger geübten Spielgenossen waren dieser Auskunft nicht mächtig, sie hatten gewöhnlich nicht nur den allgemeinen Fehler der Extemporanten: eine stockende Sprache, die sie auch dann in memorirten Stücken nicht los wurden — sondern sie blieben auch oft genug völlig stecken, oder warfen den ganzen Zusammenhang des Stückes über den Haufen. Das erzeugte eine Unzahl von Theateranekdoten. Brandes, der mehrere Jahre in Schuchs

Comödien den Liebhaber (Leander) gespielt hatte, erzählt, daß ihm einmal seine Liebeswerbung so feurig gerathen sei, daß seine Angela ganz bedrängt davon gewesen und, obschon das Stück kaum angefangen hatte, mit den letzten Worten ihrer Rolle, auf die sie verabredetermaßen ausgehen sollte, herausgeplatzt sei: „Ach liebster Leander, ich kann unmöglich länger widerstehen. Hier empfangen Sie meine Hand und mit derselben das zärtlichste Herz.“ Nun wäre die Comödie zu Ende gewesen, wenn er, der Liebhaber, nicht Geistesgegenwart genug gehabt hätte, geschwind einige Schwierigkeiten aufzufinden, welche der Verbindung der Liebenden noch im Wege ständen.

Dergleichen Verwirrungen störten aber das Vergnügen des Publikums keineswegs, im Gegentheile sie erhöhten es. Da weder die dargestellte Handlung noch die Charaktere, also das dramatische Interesse, die Zuschauer in der Steigreifcomödie fesselte, sondern nur die Virtuosität der Spieler, so erhöhte es natürlich den Reiz, wenn diese auf die möglichst härtesten Proben gestellt wurde. Dieser Reiz, den das Gewagte und Unsichre ausübt, scheint auch begabte Extemporanten wie Franz Schuch zu immer weiterem Hazardiren verlockt zu haben. Brandes erzählt, daß er oft nicht gewußt habe, welch eine Comödie gegeben werden solle — wenn der Theaterzettel nur „ein lustiges Nachspiel“ ankündigte — und wenn er noch beim Ankleiden in Schuch gedrungen ihm das Stück anzugeben, habe dieser gewöhnlich geantwortet:

„Schwatz' der Herr nur von Liebe, das Uebrige wird der Herr schon erfahren.“ So sei der Vorhang aufgezogen worden und er habe getrost die Scene mit allgemeinen Betrachtungen über die Freuden und Martern der Liebe, oder so etwas Aehnlichem, begonnen. Schuch sei dann, als Harlekin, sein vertrauter Diener und Rathgeber, dazu gekommen, habe die Exposition des Stückes hingeworfen und ihm so den Faden des Stückes gegeben.

Dergleichen Züge zeigen uns, wie anziehend und unterhaltend das Schuch'sche Stegreifspiel war, wie doppelt amüsant für die Zuschauer, sowohl beim Gelingen als beim Mißlingen. Wie hinderlich die ganze Gattung einer ernst gemeinten Kunstentwicklung sein mußte, da sie, im besten Falle, nur den Schaum vom Becher zu kosten gab, den kräftigen Lebenswein aber leichtfertig verschüttete, leuchtet eben so wohl ein, als daß sie gerade um deswillen dem Publikum, das nur unterhalten sein will, um so lieber sein mußte.

Schönemann hatte also, da er nach Berlin kam, in der Schuch'schen Bühne eine schwierige Rivalität zu bestehen. Das hatte aber den Vortheil, daß er hier seinen Harlekin ins Hintertreffen und die Resultate der Leipziger Schule voranstellte, wodurch es ihm wenigstens gelang, in Berlin einige Saamenkörner des regelmäßigen Geschmackes auszustreuen, die freilich erst lange nach ihm zur Aerndte reifen sollten. Er erlangte ein preußisches

Privilegium, wodurch Berlin und Breslau auf das Regiſter ſeiner Stationsplätze kamen.

Der ſteigende Ruf von Schönemanns Truppe zog viele Talente nach Berlin, die rückkehrenden Abtrünnigen und einzelne Mitglieder der zum erſtenmal aufgelöſten Neuber'ſchen Truppe kamen hinzu. Er nahm auch an, was eine Zukunft verſprach, und als ſein Perſonal zu zahlreich und koſtſpielig wurde, ſo verlieh er die eine Hälfte deſſelben förmlich an den Prinzipal Joh. Ferd. Müller, der dann in Sachſen damit agirte.

Eine andre Speculation machte er bei dieſem erſten Aufenthalte in Berlin mit der Wiederbelebung des Singſpieles, indem er die engliſche Operette „the devil to pay, der Teufel iſt los," vom Geheimrath von Bork wörtlich überſetzt, auf die Bühne brachte. Die engliſchen ſehr trivialen Geſänge waren beibehalten und wurden ohne Orcheſterbegleitung vorgetragen. Von dieſem höchſt beſcheidenen Verſuche datirt die neue Phaſe der modernen Oper.

Seit einigen Jahren war die alte Oper zu Grunde gegangen, aber aufgehört hatte das muſikaliſche Drama keineswegs. Theils hatten ſich die Wandertruppen mehrere Nürnberger und Hamburger Opern für ihre beſchränkten Mittel bearbeitet und zugerichtet, prahlten nun entweder mit dem Titel von Opern oder gaben ſie als Trauerſpiele mit Geſang, theils ſpielte in den Haupt- und Staatsactionen, wie wir wiſſen, der Geſang eine ſehr

feierliche Rolle und den Burlesken und Schäferspielen waren ebenfalls Lieder eingeflochten. So erschien „der Teufel ist los“ eigentlich nur als eine Fortsetzung dieser letzteren Gattung und war durchaus nichts Neues; nur der Erfolg, mit welchem dieser Versuch bald darauf von andrer Hand aufgenommen und verfolgt wurde, hat ihm Bedeutung gegeben. Schönemann legte um so weniger Werth darauf, als die Aufführung keinen Beifall fand. Er versuchte es noch einmal 1747 damit in Hamburg, auch ohne Erfolg.

Ueber zehn Jahre lang besuchte seine Truppe alle Städte Ober- und Niedersachsens bis Hamburg, Mecklenburg, die Marken und Schlesien. Ihr Ansehn stieg, jemehr das der Neuber sank, und wie willig auch Schönemann sich dem Geschmacke des großen Publikums accomodirte, immer war doch der Fortschritt der Schauspielkunst an seine Truppe geheftet. Ja auch von ihm hören wir bittere Beschwerden über die Rohheit und Unempfänglichkeit für die edlere Richtung, Sie heften sich mehr an äußerliche und kleinliche Dinge — von dem großartigen Sinne der Neuber war ihm wenig überkommen — aber sie geben uns doch wieder lebendige Anschauungen von dem damaligen Theaterzustande und treffen manchen wichtigen Punkt.

In den Vorreden zu den von seiner Truppe aufgeführten Stücken, welche er, nach alter Prinzipalgewohnheit, zu seinem Vortheile in Druck gab, äußert

er unter Anderm: „Ich will anjetzt nur einen einzigen Grund des elenden Geſchmacks in Deutſchland anführen, und ich ſchmeichle mir in ihm die Hauptquelle aller andern entdeckt zu haben. Ich habe faſt an allen Orten die Erfahrung gemacht, daß die Schönen und die jungen Herren, obgleich lange noch nicht einen feinen und ganz richtigen, doch noch immer in Vergleichung den beſten und natürlichſten, die ſogenannten Gelehrten aber den wenigſten und verderbteſten Geſchmack gezeigt haben. — — Der Satz, daß die ſchönen Wiſſenſchaften die Herzen menſchlicher und ihre Anhänger geſitteter machen, iſt wegen ſeiner Wahrheit ſo allgemein angenommen, daß man ihn faſt in allen todten und lebendigen Sprachen als ein Sprichwort findet. Unter allen Zuſchauern aber, die mich irgendwo meine Schauſpiele zu beſuchen gewürdiget haben, habe ich noch keine ungeſittetere geſehen, als auf den Univerſitäten, wo ich bisher meine Bühne eröffnet habe; das wegen ſeiner Sitten ſo liebenswürdige Leipzig ausgenommen. Unter den Bürgern der andern ſcheinen die meiſten einen Ruhm darin zu ſuchen, den niedrigſten Pöbel an ſcheußlichen Sitten zu übertreffen. Die meiſten Handlungen, wodurch man die Schauſpielhäuſer an ſolchen Oertern entehrt, ſind zu niedrig, als daß man viel davon ſchreiben und ſie an das Licht bringen könnte. Nur ein Exempel anzuführen: Wer kann es ſich, ohne es geſehen zu haben, in Deutſchland als möglich vorſtellen, daß Leute alle Ehrfurcht vor ſich ſelbſt,

vor einer großen Versammlung, vor dem anwesenden Frauenzimmer und vor den besten Werken des Witzes so weit verlieren, und in einem Schauspielhause den Tobacksrauch auf die frechste Weise um sich her ausschütten, ganze Wolken davon auf die Bühne jagen und die spielenden Personen darin einhüllen können? Andrer Niederträchtigkeiten nicht zu gedenken. Kann man es nun wol einem Franzosen oder Engländer, der niemals ein deutsches Gesicht gesehen hat, wenn er von dieser Aufführung in Schauspielhäusern hört, oder gar selbst sieht, verdenken, wenn er dann sich von einem Deutschen ein Bild macht, welches dem Rhinoceros ähnlicher sieht, als einem Menschen? Denn welcher Engländer oder Franzose hat solche Aufführung jemals von einem Matrosen in seinem Lande gesehen? Unsre Nachkommen wenigstens, wofern diese Schande unsrer Sitten bis auf sie aufbehalten werden sollte, werden sich uns unmöglich anders, als in Bärenhäute gekleidet vorstellen: daß man aber seidne Kleider nach französischem und neuem Schnitte, reiche Westen und Federhüte tragen und doch in einer Comödie Toback rauchen könne, das wird ihnen so etwas gräslich wunderbares sein, wie uns die Schilderung der Chimäre. Die übrigen Sitten werden sich aus dieser Handlung deutlich genug muthmaßen lassen.

Von der Unwissenheit der meisten Studirenden in den Werken des Witzes werden noch folgende Exempel sehr starke Beweise abgeben könnnen. Die Vorstellung

des Cinna aus dem Corneille hat auf Universitäten vielen im Parterre Anlaß zu der Untersuchung gegeben, ob Cinna eine Tragödie oder Comödie heißen müsse; die Vorstellung des Geizigen, warum Harpagon, weil er mit einem kleinen Barte vorgestellt wird, ein Jude und nicht ein Christ sei. Man kann einige Jahre auf Universitäten gelebt haben und nach der Vorstellung des Mahomet des Herrn von Voltaire doch noch gern wissen wollen: ob sich die Geschichte wirklich so bei den Römern zugetragen habe.

So lächerlich auch diese Anekdoten sind, so wahr und zugleich so entsetzlich sind sie auch für einen, welcher auch gern des guten Geschmacks wegen auf sein Vaterland stolz sein zu können wünschet. Deutschland wird sich gleichwol nicht eher bei seinen Nachbarn aus dem Verdacht bringen, daß die Natur seine Kinder am Witze enterbt habe, als bis seine Pedanten anfangen werden, ihre Wortforschungen und ihre Gedächtnißweisheit gegen die edlern, fruchtbarern und geistigern Wissenschaften zu verachten."

Daß die Gelehrsamkeit immerdar ein Krankheitsmoment im deutschen Theaterleben abgeben sollte, davon hat der beschränkte Schönemann doch ein sichres Gefühl gehabt.

Als die Gesellschaft im Jahre 1749 Leipzig wieder besuchte, begann sie ihre Vorstellungen in dem neu eingerichteten kleinen Theater der Neuber, in Quandts Hofe,

mit Cinna, den Schönemann häufig zur Eröffnung gab. Koch, von Wien zurückgekehrt, hatte sich mit seiner Frau der Truppe in Göttingen schon angeschlossen, hier in Leipzig aber gerieth er mit Schönemann in Uneinigkeit und trennte sich wieder von ihm. Er blieb zurück, als Schönemann abzog, ermuntert von einigen Gönnern bewarb er sich um das erledigte sächsische Privilegium und erhielt es.*)

Alle Gegenbemühungen Schönemanns scheiterten, er erlangte von Koch, der noch keine Gesellschaft zusammengebracht hatte, nur die Vergunst, in der Ostermesse des nächsten Jahres zum letztenmale in Leipzig spielen zu dürfen. Aus Breslau und Magdeburg wurde er durch Schuch verdrängt, aus Braunschweig durch den Ballettmeister Nicolini, der mit seinen Kinderballetts und italienischen und deutschen Burlesken und Intermezzi — bei denen der Harlekin Quartal jetzt sein Wesen trieb — zum maitre des plaisirs des Herzogs geworden war, und so sah sich Schönemann völlig nach den Küstenländern gedrängt. Rostock, Stralsund, Hamburg, Kiel, Lübeck, Lüneburg, Hannover blieben seine Stützpunkte, auch spielte er auf dem Jagdschlosse Göhrde neben einer französischen Truppe, als der König Georg II., auf dem Besuch seiner deutschen Staaten, dort Parforcejagden hielt.

---

*) Der Harlekin Müller, welcher es bis jetzt besessen, hatte in Lithauen seine Gesellschaft aufgegeben.

In dieſer mißlichen Lage war Schönemann gern zur Schließung eines Verhältniſſes bereit, das ihn der Sorge des unſtäten Lebens enthob.

Der Herzog Chriſtian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin nahm ihn mit ſeiner Truppe als Hofcomödianten in bleibenden Dienſt. Nur vier Sommermonate wurden ihm als Urlaub zu Reiſen nach Hamburg u. ſ. w. freigegeben. Schönemann eröffnete am 11. Mai 1751 das neue herzogliche Theater in Roſtock mit Elias Schlegels „Geheimnißvollen“ und dem allbeliebten Schäferſpiele „Die gelernte Liebe“ von Roſt, und ſo war der wandernden Schauſpielkunſt zum zweitenmale ein Ruhepunkt gegönnt, wo ſie zur Beſinnung kommen und die Reſultate ihrer Beſtrebungen feſtſtellen konnte.

Wie viel war verloren gegangen, wie viel gewonnen worden, ſeit Magiſter Velthen am Dresdner Hoftheater den Fieberparoxismen der Improviſation Einhalt zu thun verſucht hatte! Jetzt war es endlich gelungen, aber der Sieg hatte unſere Bühne den Franzoſen verkauft. Indeſſen bereitete ſich ſchon eine neue große und volksthümliche Epoche der deutſchen Dramatik vor, und gerade in dieſen nächſten fünf Jahren — denn länger dauerte das Mecklenburger Hoftheater nicht, der Tod des fürſtlichen Protektors machte ihm ein Ende, wie damals in Dresden — gerade in dieſer Zeit der beſonnenen Ruhe ſollte der Schauſpieler, deſſen Talent und Einfluß ſchon jetzt die edlere Richtung der Schönemann'ſchen Truppe ver-

treten und erhalten hatte, sich immer mehr in seiner Eigenthümlichkeit befestigen. Und dieser Schauspieler war berufen den Uebergang von der französischen zur deutschen Schule als ein vorleuchtendes Muster an sich zu vollenden.

Es war Konrad Eckhof.

Da seine individuelle Entwicklung die der nächstfolgenden Kunstperiode bestimmt, so müssen wir uns sogleich näher mit ihm bekannt machen.

Er wurde 1720 in Hamburg geboren. Sein Vater war ein armer Stadtsoldat, der nebenbei ein Handwerk betrieb; später hat ihm sein Sohn ein Unterkommen beim Schönemann'schen Theater geschafft, wo er sich aber nur zum Lichtputzer tauglich zeigte; wie untergeordnet mag also Eckhofs Erziehung gewesen sein! Dennoch müssen schon frühe Anregungen in dem Knaben den Trieb zur Darstellungskunst erweckt haben. Oft zog es ihn auf den einsamen Boden des Hauses, um dort, von Niemand gesehen, dem Drange zu declamiren und zu agiren genug zu thun. Merkwürdig ist dabei, daß er alte Kleider vor sich aufhing, um sich die Zuschauer zu bezeichnen; so bestimmt empfand das Kind, daß die Ausübung der dramatischen Kunst den Zuschauer bedinge.

Wie untergeordneter Art auch Eckhofs Schulkenntnisse gewesen sein mögen, so finden wir ihn doch schon, kaum den Knabenjahren entwachsen, als Schreiber bei dem schwedischen Postcommissär Bostel in Hamburg, während einer Abwesenheit seines Herrn, die Geschäfte allein

und zu dessen Zufriedenheit versehen. Es war sein Fleiß, seine Ordnungsliebe und Pflichttreue, die schon früh diese Zuverlässigkeit seines Charakters erzeugten. Ja er trieb die gewissenhafte Redlichkeit und Dienertreue so weit, daß, als auf Ansinnen der Frau Postcomissärin, sein Herr von ihm eines Sonntags verlangte: er solle bei der Kirchenfahrt als Lakay hinten auf die Kutsche treten, er diesen Dienst nicht unbedingt verweigerte, nicht das Haus sofort verließ, sondern mit echt deutscher gewissenhafter Beachtung der Formen erklärte: er werde, wenn man auf der Forderung bestände, gehorchen, aber dann den Dienst verlassen. Da der Postcommissär von seinem Begehren nicht abstand, so führte Eckhof auch beides buchstäblich aus; er stand auf der Kutsche und ging dann aus dem Dienst. — Dieser Vorgang charakterisirt uns den Mann vollständig.

Bei dem Advokaten in Schwerin, dem er hierauf als Schreiber diente, fand er eine reiche Bibliothek, und unter dem gierigen Lesen von allerlei Büchern erwachte sein früher Trieb zur Schauspielkunst auf's heftigste. Er kam nach Hamburg zurück, traf mit Frau Schröder zusammen, die sich damals, getrennt von ihrem Manne, einem Berliner Organisten, von Handarbeit ernährte, steckte sie mit seiner Theaterbegeisterung dergestalt an, daß sie mit ihm zu Schönemanns Gesellschaft ging. Bei der Spaltung, welche den Abgang der Frau Schröder herbeiführte, blieb Eckhof seinem Prinzipal getreu.

Er war von Anfang an ein Feind des Wechsels und der Unruhe, welche unablässig die damaligen Schauspieler von einer Truppe zur andern trieb, als ob sie „Kämmerchen-vermiethen" spielten.

Eckhofs Aeußeres war den Liebhaberrollen ungünstig; er war klein, hochschultrig, von eckigem Knochenbau, der sich besonders in den stark hervortretenden Knöcheln der Beine markirte; eine plebejische Gestalt. Sein Gesicht, von starken Zügen, die in reiferen Jahren einen ebenso energischen als weichen Ausdruck und eine entschiedene Würde zeigten — wie sie uns aus dem von Graff gemalten Porträt entgegentritt — mag in der Jugend wenig Anmuth gehabt haben. Das Auge aber, wie Iffland sagt, „wenn auch nicht groß, war von einem Email, welches weit hin glänzte und des heftigsten wie des sanftesten Ausdrucks fähig war, und mit einer Stimme war er begabt, welche an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut seines Gleichen auf der deutschen Bühne noch nicht gefunden hat." So war Eckhof also von Natur wesentlich darauf angewiesen, durch die geistige Gewalt des Wortes, auf das Gemüth und die Urtheilskraft, auf die Seele des Zuhörers zu wirken. Keine gewinnende Gestalt, keine Anmuth der Erscheinung in Haltung und Bewegung kam ihm zu Hülfe, ja man zog anfangs sein Darstellungstalent in Zweifel: und doch gelang es ihm in wenig Jahren seinen Namen zu den vorragenden jener Theaterepoche zu stellen und bei der Schönemann'schen Gesellschaft

einen entscheidenden Einfluß zu gewinnen. Es war der Ernst und Eifer, das nimmerrastende Pflichtgefühl, die vernünftig sich entwickelnde Urtheilskraft, welche ihn bald vor seinen Genossen auszeichneten. Dabei hatten die Eindrücke, welche Konrad Ackermanns urkräftiger Naturalismus in den ersten Jahren seines Theaterlebens auf ihn gemacht, sich nicht verlöscht, er schwamm daher nicht geradehin mit dem Strome der Leipziger Schule, sondern neigte zu größerer Natürlichkeit und Simplicität des Ausdruckes.

Daß er sich im Allgemeinen auch von französischen Mustern abhängig zeigte, war unausbleiblich. Er konnte der herrschenden Richtung nicht entlaufen, traf auch in Berlin, Dresden und auf dem Lüneburgischen Jagdschlosse Göhrde, wo die Schönemann'sche Truppe mehr als einmal neben der französischen spielte, die allbewunderten Muster an, deren Spielart, in ihrer schon so national abgeschlossenen Consequenz, nothwendig etwas Verführendes haben mußte. Natürlich war es demnach, daß Eckhof lange Zeit den Tonfall französischer Declamationsmanier behielt, und daß die vorgeschrittene Kritik ihm eine hörbare Skansion der Alexandriner vorwerfen durfte. Die Eigenheiten der Kunstepoche, in welcher er erwuchs, mußten ihm anhangen, wie der Staub des Bodens, den er trat, seinen Füßen.

Doppelt erklärlich ist es, daß er in den meisten komischen Rollen, besonders denen des französischen Lustspiels,

von den Mustern, die er gesehen, abhängig blieb, weil ihm der erfindende Humor nicht reichlich zugemessen war. In der ernsten Gattung aber, wo seine Productionskraft voll und eigenthümlich aus seiner durchaus deutschen Natur hervorging, führte er eine immer merklichere Verwandlung herbei.

So wichtig aber auch die Fortschritte waren, welche Eckhof in der künstlerischen Ausführung vermittelte, so unendlich bedeutsamer wurde es für die innere Kräftigung der Kunst, daß eine höhere Anschauung von seinem Berufe in seinem redlichen Gemüthe eine wahrhaft religiöse Begeisterung erweckt hatte. Sie war es, die ihn mit dem unverwüstlichen Eifer erfüllte, nicht nur an sich selbst zu vollenden, was er als die künstlerischen und sittlichen Pflichten seines Standes erkannt hatte, sondern auch in seinem ganzen Kreise den beharrlichen Fleiß, das unausgesetzte Bildungsbestreben, den hingebenden Gemeinsinn und das ernste Bemühen um eigne, persönliche Veredlung — ohne welche keine wahrhaft edle Darstellungen möglich sind — kurz alle Tugenden, welche der Schauspielerberuf fordert, zu wecken und zu pflegen.

Dieses erste Schauspielermuster, das Eckhof in seiner künstlerischen Sittlichkeit der Geschichte darbietet, die vollendete Persönlichkeit ist es, welche mehr als alle einzelnen künstlerischen Fortschritte, die wir ihm verdanken, die Bahn der Vervollkommnung, die Aussicht auf höhere Anerkennung eröffnet hat. Das ist es, warum

er den Namen: Vater der deutſchen Schauſpielkunſt mit vollem Recht verdient.

Ein Unternehmen, wozu er die Muße des Aufenthaltes der Truppe am Mecklenburgiſchen Hofe benutzte, giebt uns eine Probe von ſeiner Geſinnung und orientirt uns zugleich über die Zuſtände dieſes Momentes.

Zu dem Standpunkte, den Eckhof in ſeiner Kunſtanſchauung durch einſames Selbſtſtudium erreicht hatte, wollte er gern auch ſeine Kunſtgenoſſen führen, aber er wollte es auf eine lebendigere und anregendere Weiſe, auf die der gegenſeitigen Förderung; bei welcher auch noch das Lebensprinzip der Schauſpielkunſt: die Gemeinſamkeit, ſich heben könne.

Er veranſtaltete daher regelmäßige Zuſammenkünfte der Geſellſchaft, um durch gemeinſame Beſprechung die Grundſätze ihrer Kunſt aufzufinden und deren Anwendung feſtzuſtellen. Er gab dieſen Zuſammenkünften eine beſtimmte Form und unternahm damit die Stiftung einer deutſchen Schauſpieler-Academie.

Dieſe Abſicht, aus der gereiften praktiſchen Erkenntniß der Schauſpieler ſelbſt, eine gewiſſe Geſetzlichkeit für die Schauſpielkunſt zu gewinnen und zu gemeinſamer Anerkennung zu bringen, zeugt von dem geſunden natürlichen Sinne Eckhofs. Er wußte zu gut, daß wiſſenſchaftliche Theorien den Künſten nur in den ſeltenſten Fällen frommen, weil ſie von außen an ſie herantreten; er wollte darum ſeinen Genoſſen die Kunſtregeln aus ihrer eignen

lebendigen Erfahrung zum Bewußtsein bringen und eine Begeisterung für das Ideal aus der Praxis entwickeln.

Wir werden sehen wie weit seine echt künstlerische Absicht gedieh.

Am 5. Mai 1753 fand zu Schwerin die erste Sitzung dieser Academie Statt, von da ab wiederholte sie sich alle vierzehn Tage von 2 bis 4 Uhr Nachmittags. Eckhof hatte Schönemann für das Unternehmen zu interessiren gewußt, der das Ehrenamt eines Präses übernahm. Fast alle andern beitretenden Männer wurden durch Uebertragung von Aemtern an die Academie gefesselt. Er selbst war Vicepräses, Proponent und erster Lector, Stark Viceproponent und Vicelector, Kirchhof zweiter Lector, Martini Inspector, Berger Secretär, Schleiffer Pedell, nur Rainer und Bernhard Eckhof*) gingen leer aus. Diese vielen Titel und Aemter geben dem Unternehmen freilich ein steifes Formalitätsansehen, das vielleicht etwas in Eckhofs Geschmack war, aber er hatte wohl auch gehofft den Antheil seiner Genossen dadurch zu ködern. Außerdem traten dieser Academie Frau Schönemann und deren Tochter, die Frauen Stark, Eckhof und Rainer bei; nur Herr Fabricius hatte für gut gehalten der Einladung nicht zu folgen.**)

---

*) Ob dieser Bernhard Eckhof verwandt mit Konrad Eckhof war ist nicht bekannt, sein Name kommt nirgend weiter vor.

**) Der Künstlerberuf mag nicht sehr mächtig in ihm gewesen

Mit aller Umständlichkeit war in 24 Artikeln die Grundverfassung der Academie verzeichnet, die deutlich genug auch auf Versittlichung der Gesellschaft gerichtet war, Beisteuern und Strafen festsetzte.

Nach dem 15. Artikel sollte die Academie sich „mit Vorlesung der aufzuführenden Schauspiele beschäftigen, mit gründlicher und genauer Untersuchung der Charaktere und Rollen derselben und vernünftiger Ueberlegung: wie sie gespielt werden können und müssen. Ferner solle eine unpartheiische, ohne Ansehn der Person, von allen Vorurtheilen entfernte kritische Betrachtung über die Stücke und Vorstellungen vorgenommen werden, welche von einer Sitzung zur andern aufgeführt worden, und wie etwa unterschlichene Fehler abgeschafft oder verbessert werden können. Auch mit vernünftigen Abhandlungen und Erläuterungen über die Schauspielkunst überhaupt oder über abgesonderte Theile derselben, mit bescheidenen Anmerkuugen über der Schauspieler Pflichten im gemeinen Leben, in so weit sie mit der Aufnahme der Gesellschaft und den Theaterverrichtungen in Verbindung stehen, sollten sich die Sitzungen beschäftigen, wobei weder Entrüstungen, Beleidigungen, noch Empfindlichkeiten stattfinden dürften."

---

sein, er verließ sechs Jahre später die Bühne und wurde Gastwirth im Holsteinischen. — Ein Standeswechsel, welcher sich bis auf den heutigen Tag bei Theatermitgliedern wiederholt.

Der 16. Artikel verpflichtet die einzelnen Mitglieder der Gesellschaft, selbst solche, welche der Academie nicht beitreten, die durch Stimmenmehrheit gerügten Fehler auf Insinuation des Prinzipals zu verbessern und „vernünftige Erinnerungen vernünftig anzunehmen. Im Fall aber ein solcher oder eine solche sich darin gegen das Ansehn des Directeurs widerspänstig erwiese, und sich weigre diese Anmerkungen anzunehmen oder sich darnach zu verhalten, so sollen alle und jede Mitglieder der Academie verbunden sein, das Ansehn des Directeurs hiebei zu unterstützen und ihren gefaßten Entschluß gegen den Widerspänstigen aufs nachdrücklichste zu vertheidigen und zu behaupten."

Wie stark erscheint in diesem Beschlusse der Corporationsgeist unter den damaligen Schauspielern! Wie bestimmt das Bewußtsein davon: daß der wesentliche Erfolg theatralischer Darstellungen in ihrer Uebereinstimmung zu suchen sei, daß dabei also das Interesse der ganzen Gesellschaft auf dem Spiele stehe und der Einzelne sich schlechterdings den allgemein angenommenen Intentionen fügen müsse.

In seiner Eröffnungsrede versichert Eckhof: daß er nicht willens sei sich zum Lehrer aufzuwerfen, im geringsten nicht, er sei ein Lernender. Ein Jeder habe seine Ansichten zu erkennen zu geben und er werde seine eignen nicht eher für begründet halten, als bis sie von der Academie geprüft und für richtig erklärt worden seien. Später

ſagt er: „Es iſt gewiſſermaßen mit der Schauſpielkunſt wie mit der Sprache beſchaffen. Wir lernen in unſrer zarten Jugend reden; wir lernen es, ſo wie wir es hören, und begnügen uns Worte zu wiſſen, durch deren Aneinanderfügung wir unſre Gedanken ausdrücken können. Viele begnügen ſich zeitlebens damit und halten eine gründliche Sprachlehre für überflüſſig. Nur diejenigen erkennen ihren Vortheil, welche ſich die Mühe ſie zu erlernen nicht verdrießen laſſen und einen Begriff davon haben. Laſſen Sie uns alſo, meine Herren und Damen, die Grammatik der Schauſpielkunſt ſtudiren, wenn ich ſo ſagen darf, und uns mit den Mitteln bekannter machen, durch deren Anwendung wir zu der Fähigkeit gelangen, die Urſachen von allem einzuſehen, nichts ohne hinlänglichen Grund zu reden noch zu thun und den Namen eines Künſtlers mit Recht zu verdienen.“

Im erſten resumé, welches Eckhof nach Verlauf eines jeden Vierteljahres über die Reſultate der angeſtellten Betrachtungen gab, ſagte er: daß die Schauſpielkunſt weder ſo leicht ſei, als von Vielen angeſehen werde, noch ſo ſchwer als von Andern vorgeſtellt würde. „Nein, es iſt eine Kunſt, die zwar keine Grenzen zu haben ſcheint, ſie aber doch hat. So wie einem Wandrer eine Wüſte grenzenlos wird, wenn er die Unvorſichtigkeit begeht, ſich in dieſelbe zu wagen, ohne ſich vorher nach dem rechten Wege zu erkundigen, da ihn alsdann jeder Abweg verleitet und er folglich beſtändig in der Irre herumgeht

und das Ende derselben nicht finden kann. Da hingegen derjenige, welcher des rechten Weges kundig, nach angewandter Mühe sie zur gehörigen Zeit zu Ende kommt. Wie nothwendig ist es also nicht, daß diejenigen, welche die Schauspielkunst ausüben und Comödianten sein wollen, sich um die Mittel bekümmern, die ihre Bemühungen erleichtern, und wodurch sie in ihrer Kunst vollkommner werden können."

Durch solche Vorträge, welche die Anregungen des Lessing'schen Geistes nicht verkennen lassen, suchte Eckhof die Thätigkeit der Academie*) zu leiten. Es ist nur zu gewiß, daß er mit seinen Ansichten noch sehr isolirt unter seinen Kunstgenossen gestanden habe, gleichwohl bezeichnet es einen enormen Fortschritt, daß diese Ansichten und Bestrebungen aus der Mitte des Schauspielerstandes so selbständig auftauchen konnten.

Schönemann lieh Eckhofs Bemühungen willig seine Autorität, da es leicht einzusehen war, daß ein günstiger Erfolg derselben seiner Prinzipalschaft zu Gute kommen mußte. Die Arbeiten der Academie, praktisch wie sie waren, nahmen ihm manche Mühe ab. Es wurden nicht nur die neuen Stücke geprüft, auch die älteren gesichtet und das Repertoir von den unwürdigen gereinigt. Zweckmäßige Einrichtungen des Decorations-, Beleuchtungs-

*) Ausführliche Nachrichten über diese im Gothaer Theaterkalender von 1779.

und Coſtümweſens wurden getroffen, energiſche Beſchlüſſe gegen unſittliches Verhalten gefaßt.

Sollte man nicht glauben, daß die offenbar ſegensreichen Wirkungen einer ſolchen Vereinigung alle Störungen derſelben hätten niederhalten und die Schauſpieler antreiben müſſen, ſie zum Hebel ihrer Ausbildung und ihrer Standesehre zu machen? Dem war nicht ſo. Nach dreizehnmonatlicher Amtsführung ſah ſich Eckhof genöthigt, in Hamburg, wo ſich gerade die Geſellſchaft aufhielt, am 15. Juni 1754 zurückzutreten und die Verſammelten ſelbſt zu ermahnen: die Academie lieber aufzugeben als fortzuſetzen. „Ich war ein Menſch" ſagte er, „als ich ſie ſtiftete und konnte alle die Hinderniſſe, die Widerſpänſtigkeiten und elenden Spöttereien nicht vorherſehen." — Natürlich war mit Eckhofs Ausſcheiden die Academie aufgelöſt. Schönemann hatte ihr präſidirt ſo lange ſie beſtand, er ließ ſie fallen, als Eckhof ſie nicht mehr halten konnte.

So ſcheiterte dieſer erſte Verſuch, die Schauſpieler zu einer ernſtlichen und gründlichen Betrachtung ihrer Kunſt zu vermögen.

Es gereicht Eckhof zu nicht geringem Ruhme, daß er durch ſolch eine niederſchlagende Erfahrung keineswegs vermocht wurde, ſich von dem Geſammtintereſſe der Kunſt und der Truppe, welcher er angehörte, zurückzuziehen, ſondern daß er unverdroſſen fortfuhr, ſich um das Gedeihen des Ganzen zu bemühen. Schönemann wußte von dieſer

Gesinnung Nutzen zu ziehen; er räumte ihm großen Antheil an den Directionsmaßregeln ein und ließ ihm immer freiere Hand bei Proben und Vorbereitungen der Stücke. Eckhof gab sich dem Geschäfte mit allem Eifer hin, obschon es ihm bald durch die Einmischung des Schriftstellers Löwen verleidet wurde, welcher um Schönemanns Tochter warb und darum nicht zu entfernen war. Der Prinzipal, der seine Angelegenheiten nun wohl besorgt sah, bekümmerte sich immer weniger darum; eine wunderliche Pferdeliebhaberei nahm ihn ganz gefangen, er spielte seltener, vernachlässigte die Rollen, die seinem Talente zusagten, beharrte aber dagegen mit dünkelhafter Vorliebe auf Rollen, die ihm mißlangen, unter denen der Esser von Corneille den obersten Rang einnahm. Er spielte ihn mit überaus steifem Air und stets geschlossenen Augen; was überhaupt eine Zeit lang für ausbündig vornehm galt.

Die kunstsinnige Herzogin Ulrike, eine eifrige Beschützerin der Schauspielkunst, die besonders Eckhofs Talent sehr hervorzog, forderte Schönemann einstmals auf, ihn den Esser spielen zu lassen. „Den Esser?" fragte Schönemann hastig. „Den Esser? Ihre Durchlaucht, ich möchte lieber in Ihrem Dömitz vier Wochen auf Wasser und Brod sitzen, als meinen Esser an Eckhof überlassen." Die Antwort bewies wenigstens, daß Schönemann es viel weiter im Comödiantendünkel gebracht hatte, als in guter Lebensart. Die verdießliche Antwort der Herzogin

„so werden Sie mir wenigstens erlauben, Ihren Esser nie wieder zu sehen" brachte auch keine weitere Wirkung auf ihn hervor. Aus dieser Anekdote erhellt, daß Schönemann in keinem Falle der Mann war, um das Theater am Hofe heimisch zu erhalten, zugleich aber ist auch daraus zu erkennen, wie groß seine Unabhängigkeit, als Director dieses Hoftheaters, in allen künstlerischen Anordnungen, selbst den geradezu ausgesprochenen Wünschen fürstlicher Personen gegenüber, war. Die Selbständigkeit der Kunst war also in diesem Verhältnisse noch anerkannt.

Der Tod des Herzogs löste indessen 1756 den Vertrag auf und wies Schönemann wieder ganz auf's Wanderleben an.

Die Truppe ging zunächst nach Hamburg. Das Personal veränderte sich wieder, für Kirchhoff trat Anton Gantner ein, der durch seine bizarre Gesichtsbildung und eine auffallend lächerliche Aussprache in komischen Rollen Glück machte und den berühmten Wiener Hanswurften die Handgriffe des Stegreifspielens abgesehen hatte. Sophie Schulz kam zur Gesellschaft, die als Kokette, besonders aber in Männerrollen glänzte, sie spielte, merkwürdiger Weise, das Fach der Chevaliers; ferner Frau Steinbrecher mit ihrer talentvollen Tochter und die Anfänger Brandes und Schröter genannt Müller*).

*) Er wurde später ein wichtiges Mitglied der Wiener Bühne.

So war das Personal allen Forderungen gewachsen, der Stamm der Gesellschaft hatte sich im fünfjährigen ruhigeren Beisammensein gegenseitig verständigt und gut eingespielt. Das höhere Drama insbesondere zeigte davon die glänzendsten Resultate; ein Verdienst, das Eckhof gebührte. Die in sanften und zärtlichen Rollen vortreffliche Frau Starke, das liebenswürdige Talent der jungen Schönemann, Löwens Braut, waren schon auf seine Richtung der natürlicheren und einfacheren Weise der Declamation und des Spieles eingegangen, das Trauerspiel schien hier eine Bahn fortwährender Siege betreten zu haben. Eckhof, der als eine Art von Unterprinzipal fungirte, begünstigte die deutschen Originale. Schlegel's, Gellert's, Lessing's, Krüger's, Behrmann's, Mylius, Romanus, Weisse's Namen waren auf dem Repertoir in voller Ehre; neben Corneille, Racine, Voltaire, Moliere, le Grand, Regnard, Marivaux, la Chaussée, Destouches, Delisle, Favart, Goldoni und Holberg. Das bürgerliche Drama erstarkte immer mehr, Uebersetzungen englischer Stücke wie Moore's „Spieler", durch Eckhof als Beverley, die Starke als seine Frau, die Schulz als Charlotte getragen, traten auf die Bahn, welche das rührende Lustspiel bereitet hatte, die bürgerlichen Gestalten gewannen Berechtigung in der Tragödie und Lessing's „Miß Sara," am 6. Oktober 1756 aufgeführt,

entſchied mit der größten Senſation für die folgenreiche Wichtigkeit dieſer Gattung*).

So hob ſich in dieſer Periode noch einmal das Anſehen der Schönemann'ſchen Truppe höher als es jemals geſtanden, ſie ſchien beſtimmt die Fortſchritte der Schauſpielkunſt zu ſichern und zu lenken, — leider ließ der Prinzipal ſelbſt die gute Sache und ſeinen wohlverſtandenen Vortheil im Stiche.

Man hat Schönemann für einen Mann von Einſicht und gutem Geſchmack, von brennendem Eifer für die Verbeſſerung der Bühne ausgegeben. Dies Lob, von ſeinem Schwiegerſohn Löwen ausgebracht, iſt ebenſo ungeprüft nachgeſchrieben worden, wie manche andre Angabe dieſes unzuverläſſigen Autors. Nur den thatſächlichen Hergang von Schönemanns Leben und Treiben braucht man zu betrachten, um ganz zweifellos zu erkennen, daß Schönemann nur ein Prinzipal gewöhnlichen Schlages war. Er huldigte dem poetiſchen Geſchmacke, wo er es vortheilhaft fand und ſpielte den Harlekin mit all ſeinen Schmutzereien, wo dies Geld einbrachte.

Seine Erfolge hatte er dem ſinkenden Glücke der Neuber zu danken und ſein größtes Verdienſt war, daß er Eckhof ſchalten ließ. Von der Geſinnung und edlen

*) Das Stück war in Leipzig von Koch ſchon im April auf die Bühne gebracht worden, in Hamburg ſpielte Eckhof den Mellefont, Frau Starke Sara, die Schulz Marwood.

Willensstärke seiner Meisterin Neuber war ihm nichts überkommen und die Mission, welche ihm und seiner Truppe durch den Lauf der Dinge zugetheilt war, hatte er nicht begriffen.

Das bequeme Leben am Mecklenburger Hofe — das die tüchtigen Talente in seiner Gesellschaft verständig und eifrig für ihre Bildung benutzten — hatte ihn arbeitscheu und lotterich gemacht und die müßige Liebhaberei an Pferden genährt. Nun fing er gar an sich auf Pferdehandel zu legen. Mit seinem Sohne, einem verzogenen Burschen, trieb er sich zwischen Hamburg und Lübeck, wie ein Roßtäuscher umher, hatte bei Hamburg dort und da Gäule stehen, zu denen er fortdauernd unterwegs war, während der arme Eckhof, mit halber Autorität, das Theater mühsam im Gange erhielt, Löwens ungeschickte Einmischungen unschädlich zu machen, die Zwistigkeiten des Damenpersonals zu schlichten suchte. Dabei verschleuderte Schönemann auch viel Geld in dem Geschäfte, dessen er gar nicht kundig war und suchte den Verlust durch Einschränkung seines Gagenetats zu decken. Er schützte die Bedrängniß des Krieges vor, aber dieser gerade war ihm vortheilhaft, weil er viele wohlhabende Leute nach dem sicheren Hamburg trieb. In der Hast, sein allerdings sehr zahlreiches Damenpersonal zu vermindern und dem ewigen Rollenstreite ein Ende zu machen, verabschiedete er Frau Steinbrecher und ihre Tochter, zwei der beliebtesten Talente und Eckhofs Verwandte.

Dieser war darüber entrüstet, er glaubte mehr Rücksicht für seine Verwandte, gerade in dieser stürmischen Zeit, verdient zu haben. Die alte Frau Spiegelberg, seine Schwiegermutter, welche, als ehemalige Prinzipalin, alle Wanderzüge nach Dänemark, Schweden und Norwegen durchgewettert hatte*), war trostlos über die Verweisung ihrer Tochter und Enkelin; starb sogar bald nach der Trennung von ihnen. Zudem war Eckhof längst im Interesse seiner Frau unzufrieden mit der Rollenvertheilung, bei welcher Schönemann die auffallendsten Mißgriffe zu machen pflegte, unzufrieden mit des Prinzipals Geschäftsvernachlässigung, welche seine Regie, einer Fraction der Truppe gegenüber, stützelos ließ, der das Uebergewicht seiner Einsicht, seine ernste Richtung und seine „Schulmeisterei" lästig fiel. Kurz Eckhof verlor Lust und Muth den inneren Verfall aufzuhalten und verließ die Gesellschaft im Juni 1757. Alle Bemühungen Schönemanns, ihn zum Bleiben zu bewegen, kamen zu spät. Das siebenzehnjährige Verhältniß wurde zerrissen, das in seiner Dauer, für jene Zeit, ebenso merkwürdig war, als in den Wirkungen seines Bestehens und seines Bruches.

Eckhof ging nach Danzig zu Franz Schuch, der so

*) Sie hatte beide Füße dabei erfroren und einen unsicheren, watschelichten Gang bekommen, der ihr bei alten Weiberrollen nun zu Statten kam.

eben Miene machte, sich auf regelmäßige Stücke zu verlegen und deshalb auf kurze Zeit vorragende Talente an sich zog, die der Krieg aus Sachsen vertrieben hatte. Brückner und seine Frau (die Kleefelder in zweiter Ehe) von Kochs Truppe, Hensel, der dumme Bediente und lächerliche Gravität gut spielte und seine junge Frau geb. Sparmann, welche eine der berühmtesten tragischen Schauspielerinnen wurde, von der seit 1749 bestehenden Truppe des Harlekin Kirsch. Kirchhoff und Stephanie, der bald in Wien eine wichtige Stellung einnehmen sollte. Eckhofs und seiner Frau Hinzutreten, gab nun dem Unternehmen Bedeutung. Er hatte sich „nur zu studirten Stücken" verpflichtet, eine Kontraktsklausel, welche zu jener Zeit von Wichtigkeit war und die Schauspieler förmlich in zwei Klassen theilte. Die Regelmäßigkeit hielt aber bei Schuch nicht lange aus, es war ihm nie Ernst damit, dem Stegreifspiel gefährliche Nebenbuhler zu hegen, und bald flogen die bis in das nördlichste Deutschland zusammengezogenen Schauspieler wieder wie Spreu auseinander, um später in Süd und West einzeln wieder aufzutauchen.

Eckhofs Entfernung von der Schönemann'schen Gesellschaft erwies es jetzt auf das Unzweifelhafteste, daß er der gute Geist, die eigentliche Seele derselben gewesen. Nicht allein, daß nun in allen besseren Stücken die empfindlichste Lücke entstanden war, auch die Absicht das bessere Repertoir zu pflegen, oder doch die Energie es durchzusetzen,

ſchien mit ihr verſchwunden. Löwen kam mit ſeiner dramaturgiſchen Leitung hart ins Gedränge, ſein Mangel an künſtleriſcher Erfahrung gab ihn in die Hände der Schauſpieler, von denen nun ein jeder ſein Steckenpferd zu reiten wünſchte. Große Regſamkeit und erſtaunlicher Fleiß wurde dadurch allerdings in der Geſellſchaft angefacht. Eine jede Woche brachte ein neues Stück, die Gegner Eckhof's wollten beweiſen, daß man den Schulmeiſter mit ſeiner Pedanterie entbehren könne, man wollte ſein Andenken mit Kaſſenreſultaten aus dem Felde ſchlagen. Aber welcher Art waren dieſe Stücke? Von welchem Geiſte waren die Aufführungen? Man arbeitete eben für den Markt, für den Geſchmack der Menge, die Geld für Schönemann's Nebengeſchäft bringen ſollte. Der Prinzipal ſelbſt nahm ſich wieder zuſammen, beſann ſich auf all ſeine alten Rollen und Schnurren. Gantner durfte jetzt mit ſeinem aus Oeſterreich mitgebrachten Vorrath von Zauber- und Lokalpoſſen hervorrücken, begierig fiel man darüber her, die alten Stregreifkünſte wurden hervorgeſucht, die Luſt des Publikums daran neu geweckt, Alles ſchwelgte wieder in der Zügelloſigkeit.

Aber die Triumphe der Gemeinheit waren nicht von Dauer, bald war das Publikum des bunten Unfuges wieder ſatt und ließ die Poſſen leer. Gerne hätte ſich Schönemann nun wieder in den guten Geſchmack geworfen, aber die Verheirathung ſeiner Tochter war vor der Thür, denn Löwen hatte eine Sekretärſtelle in

Schwerin erhalten, die beliebte Sophie Schulz verließ die Bühne, „durch anderweitige vortheilhafte Aussichten gereizt" wie die Chronologie sagt*), so waren abermalige Lücken in das Personal gerissen. Zu andern Zeiten hätte Schönemann diese Schwierigkeit nicht hoch genommen, jetzt schien sie ihm unüberwindlich. Seit Eckhof's Abgang war er völlig rathlos geworden. Dazu kam sein Ueberdruß am Theater, — die gewöhnliche Schauspielerkrankheit nach einer Reihe von arbeitsvollen Jahren — und sein unglückliches Erpichtsein auf den Pferdehandel, kurz Schönemann entschloß sich, zu allgemeinem Erstaunen, sein Theater aufzulösen. Am 2. Decbr. 1757 schloß er feierlich mit Schlegel's Hermann und einem Epiloge von Löwen, worin der Ton der Neuber nachgeahmt und ebenfalls über Neid und Anfeindung und über Geschmacklosigkeit der Deutschen geklagt wurde. Löwen wollte seinen Schwiegervater gerne zu den Kunstmärtyrern stellen.

Wenn aber noch etwas mangelte, um Schönemann als eine sehr untergeordnete Natur erscheinen zu lassen, so ergänzte dies der klägliche Ausgang seines Lebens.

Was er aus der übereilten Verschleuderung seines Theaterinventars gelöst, war bald im Pferdehandel aufgegangen, er mußte froh sein, daß Löwen ihm beim

*) Diese zeitweiligen Entfernungen vom Theater, dies Privatisiren der Schauspielerinnen, das selten aus ehrbaren Antrieben geschah, kommt von nun an leider oft vor.

ſchien mit ihr verſchwunden. Löwen kam mit ſeiner dramaturgiſchen Leitung hart ins Gedränge, ſein Mangel an künſtleriſcher Erfahrung gab ihn in die Hände der Schauſpieler, von denen nun ein jeder ſein Steckenpferd zu reiten wünſchte. Große Regſamkeit und erſtaunlicher Fleiß wurde dadurch allerdings in der Geſellſchaft angefacht. Eine jede Woche brachte ein neues Stück, die Gegner Eckhof's wollten beweiſen, daß man den Schulmeiſter mit ſeiner Pedanterie entbehren könne, man wollte ſein Andenken mit Kaſſenreſultaten aus dem Felde ſchlagen. Aber welcher Art waren dieſe Stücke? Von welchem Geiſte waren die Aufführungen? Man arbeitete eben für den Markt, für den Geſchmack der Menge, die Geld für Schönemann's Nebengeſchäft bringen ſollte. Der Prinzipal ſelbſt nahm ſich wieder zuſammen, beſann ſich auf all ſeine alten Rollen und Schnurren. Gantner durfte jetzt mit ſeinem aus Oeſterreich mitgebrachten Vorrath von Zauber- und Lokalpoſſen hervorrücken, begierig fiel man darüber her, die alten Stregreifkünſte wurden hervorgeſucht, die Luſt des Publikums daran neu geweckt, Alles ſchwelgte wieder in der Zügelloſigkeit.

Aber die Triumphe der Gemeinheit waren nicht von Dauer, bald war das Publikum des bunten Unfuges wieder ſatt und ließ die Poſſen leer. Gerne hätte ſich Schönemann nun wieder in den guten Geſchmack geworfen, aber die Verheirathung ſeiner Tochter war vor der Thür, denn Löwen hatte eine Sekretärſtelle in

Schwerin erhalten, die beliebte Sophie Schulz verließ die Bühne, „durch anderweitige vortheilhafte Aussichten gereizt" wie die Chronologie sagt*), so waren abermalige Lücken in das Personal gerissen. Zu andern Zeiten hätte Schönemann diese Schwierigkeit nicht hoch genommen, jetzt schien sie ihm unüberwindlich. Seit Eckhof's Abgang war er völlig rathlos geworden. Dazu kam sein Ueberdruß am Theater, — die gewöhnliche Schauspielerkrankheit nach einer Reihe von arbeitsvollen Jahren — und sein unglückliches Erpichtsein auf den Pferdehandel, kurz Schönemann entschloß sich, zu allgemeinem Erstaunen, sein Theater aufzulösen. Am 2. Decbr. 1757 schloß er feierlich mit Schlegel's Hermann und einem Epiloge von Löwen, worin der Ton der Neuber nachgeahmt und ebenfalls über Neid und Anfeindung und über Geschmacklosigkeit der Deutschen geklagt wurde. Löwen wollte seinen Schwiegervater gerne zu den Kunstmärtyrern stellen.

Wenn aber noch etwas mangelte, um Schönemann als eine sehr untergeordnete Natur erscheinen zu lassen, so ergänzte dies der klägliche Ausgang seines Lebens.

Was er aus der übereilten Verschleuderung seines Theaterinventars gelöst, war bald im Pferdehandel aufgegangen, er mußte froh sein, daß Löwen ihm beim

*) Diese zeitweiligen Entfernungen vom Theater, dies Privatisiren der Schauspielerinnen, das selten aus ehrbaren Antrieben geschah, kommt von nun an leider oft vor.

Prinzen Ludwig von Mecklenburg einen Rüſtmeiſterdienſt erbat, der ihm ein klägliches Auskommen gab. Seine Frau ſtarb 1770, er verheirathete ſich, faſt 70 Jahre alt, zum zweitenmale und unglücklich genug. Ehelicher Zwiſt, Sorgen und Bekümmerniß machten ihn zum Trunkenbolde. Seine Frau betrank ſich mit ihm, Zank und Schlägerei wurde oft ſo lautbar, daß der Herzog mehr als einmal beide Eheleute einſperren ließ. Endlich 1780 wurde die Frau gar ins Zuchthaus abgeführt, aber auf Schönemanns Bitten wieder entlaſſen. Und mitten in dieſem anſtößigen und widrigen Leben ſchrieb er ein Communionbuch. Ob er dies aus innerem Troſtbedürfniß gethan, oder um ſich bei dem frommen Herzoge einzuſchmeicheln, bleibt dahin geſtellt. Er ſtarb endlich 78 Jahr alt i. J. 1782.

Seine verlaſſene Truppe war großen Theils beiſammen geblieben. Die Mitglieder wollten ſich gerne auf dem günſtigen Terrain der nordiſchen Städte, wo ſie beliebt waren und ſicher vor den Kriegsunruhen, erhalten, aber ihnen fehlte ein erſter Schauſpieler, ihnen fehlte ein Führer von Anſehen und Talent. Da lenkten ſich Aller Augen auf Eckhof. Man wünſchte ſich den „Schulmeiſter" zurück; die Sorge um den eigenen Vortheil brachte ſeine Superiorität wieder zur Anerkennung. Man ſchrieb an ihn, bat ihn zurückzukehren und ſich an die Spitze der Geſellſchaft zu ſtellen. Er that es. Unverdroſſen das Gute in ſeiner Kunſt zu wirken, wo er es

vermochte, kehrte er zu Weihnacht in seine Vaterstadt zurück, aber da er die geschäftlichen und Geldgarantien nicht allein übernehmen mochte, theilte er die Direction mit Starke und dem Balletmeister Mierk.

Die Gesellschaft zog im neuen Jahre nach Kiel zum Umschlage. Aber aus gänzlichem Mangel an Costüm und Dekorationen konnten nur Stücke gegeben werden, welche in der täglichen Kleidung zu spielen waren — nach damaliger Costümconvention immer ein ziemlich weites Gebiet — und die Decoration der Bühne mußte auf die alte Weise der englischen Comödianten zurückgeführt werden. Das Theater wurde mit zweierlei Tapeten behangen, eine gelbe galt für alle Interieurs, eine grüne für Wald, Feld, Garten u. s. w.

Der Geldgewinn, den die Gesellschaft von diesem Jahrmarkte zog, bewies, daß es der Lebendigkeit der Darstellungen geglückt war, die Mangelhaftigkeit des Apparates vergessen zu machen, aber in dieser Weise war das Werk doch nicht fortzuführen; das Personal war zu klein, Decoration und Costüm länger nicht zu entbehren.

Um Alles dies zu beschaffen, hätte Eckhof — bei dem persönlichen Vertrauen, das er in Hamburg genoß — leicht Capitalien erhalten können, ja man bot sie ihm an; hier zeigte sich eine der günstigsten Gelegenheiten für ihn, selbst eine Prinzipalschaft zu gründen, wofür er bei der ganzen Richtung seines Talentes, bei seiner vorherrschen-

den Neigung und Befähigung zum Lehren, Leiten und Ordnen, so ganz berufen schien — er benutzte sie nicht, wie er es auch später nie gethan. Ihm fehlte aller Geschäftsgeist. Er wollte nur für seine Kunst, nicht um ihren Preis am Markte Sorge tragen, und was ihm über Alles theuer war, nicht durch die Angst um Gewinn und Verlust entheiligen lassen. In seiner abgeschlossenen künstlerischen Natur hatte er keinen Sinn für Geldspekulation und mochte wohl fühlen, daß er beim Unternehmen einer Prinzipalschaft entweder zu Grunde gehen, oder von der Strenge seiner Ansichten nachlassen, sich selber untreu werden müsse. In solche Gefahr wollte er sich niemals bringen.

So wurde denn von der Gesellschaft der Beschluß gefaßt: Koch, der in Leipzig durch den Krieg sehr bedrängt wurde, aufzufordern, die Prinzipalschaft zu übernehmen. Er besaß Alles, was der Truppe fehlte und seine Führung hatte den Ruf der Solidität erlangt. Koch nahm auch die Aufforderung an und trat zu Ostern 1758 in Lübeck an die Spitze der ehemalig Schönemann'schen Gesellschaft, wodurch denn beide Zweige der Leipziger Schule vereinigt wurden.

III.

Koch's Prinzipalschaft.

(1750 — 1771.)

Als Koch, acht Jahre früher, sich angeschickt hatte in Leipzig sein Churſächsisches Privilegium zu benutzen, kostete es große Mühe eine Truppe zusammen zu bringen. Er durfte es nicht verschmähen den kleinen Leppert aufzunehmen, einen Harlekin, der früher in Dresden eine Art von Hofnarr, dann wie wir wissen Prinzipal einer Burleskenbande gewesen, bis Kirsch ihn ausgestochen. Mit ihm erhielt er auch alle die Harlekinaden in Kauf, die auf diesen zwerghaften Possenreißer berechnet waren. Da die beiden Theater in Quandts Hofe und im Blumenberge noch in Schönemanns und der Neuber Besitz waren, so mußte er sogar seine Vorstellungen in Richters Garten, auf einem lebendigen Theater, unter freiem Himmel

beginnen. Es geschah am 6. July 1750 mit der wilden Insel von Saintfoix und dem Harlekin Hulla von Dominique und Romagnesi. Zur Michaelismesse aber hatte er von seiner alten Prinzipalin, der Neuber, deren Gesellschaft sich so eben aufgelöst, ihr Theater im Blumenberge zur Benutzung erhalten und Ostern 1751 konnte er sein neu eingerichtetes Theater in Quandts Hofe beziehen.

Ein würdiger Schauplatz war gefunden, aber die Harlekinaden waren noch nicht zu entbehren. Langsam verbesserte sich das Repertoir bei beschränktem Personale, doch rückte das bürgerliche Drama in englischen Stücken, wie der Spieler von Moore und Georg Barnwell oder der Londoner Kaufmann von Lillo, mit großem Erfolge vor. Erst nach und nach sammelten sich um Koch Wolfram, Mylius, Schuberth, die Komiker Witthöft und Bruck, Frau Klotsch (die Kleefelder) und Frau Steinbrecher mit ihrer Tochter. Im Jahr 1753 aber vervollständigte er sein Personal durch Brückner, einen genialen Menschen von Bildung und Geist, schmächtiger Gestalt und scharfgezeichneten Gesichtszügen*). Seine außerordentliche Nachahmungsgabe und die Biegsamkeit seines Talentes unterstützten ihn, sich leicht in die verschiedenartigsten Rollenfächer werfen zu können. Freilich war auch er ein großer Anhänger der französischen Schauspielkunst, die er in Berlin

*) Sein Porträt erinnert an Ludwig Devrient.

an ausgezeichneten Talenten bewundern gelernt und die Leipziger Schule bekam in ihm einen frischen Vertreter, aber sein Feuer, sein Humor, seine hinreißende Suada und die seltne Eigenschaft, daß er des Anstandes und Tones der höheren Stände mächtig war, stellten ihn zu den ersten Künstlern seiner Zeit.

Nun fühlte Koch sich stark genug den kleinen Leppert sammt seinen Burlesken fortzuschicken und ein besseres Repertoir zu bilden.

Unstreitig war man berechtigt auf Kochs mannichfaltige Eigenschaften ein ganz besondres Vertrauen für seine Prinzipalschaft zu gründen. Er wurde zu den ersten Schauspielern gezählt, besaß eine gelehrte Bildung und schriftstellerische Fähigkeit, hatte ein malerisches Talent bewiesen, das eine vortheilhafte Einwirkung auf diese noch wenig ausgebildete Seite der Dramatik verhieß, dazu war er ein rechtschaffener, wohlwollender Mann, der die allgemeine Achtung verdiente, welche die festen Züge seines Gesichtes, der gerade Blick seines braunen Auges einflößten.

In der That hat er auch der Schauspielkunst außerordentliche und nachhaltige Dienste geleistet, nur nicht gerade in der Weise, welche die frisch erwachte Theilnahme für das Theater begehrte.

Den guten und ernsten Geschmack hat er allerdings auch gepflegt, jeden Fortschritt der Literatur benutzt, sich um die Bildung junger Talente mit Fleiß, sogar mit

Freigebigkeit bemüht; sein Hauptaugenmerk aber war, der Bühne eine sichre bürgerliche Stellung zu geben, die Zuverlässigkeit all' ihrer Verhältnisse durch finanzielle Solidität zu fördern. Niemals hat er, um irgend eines Fortschritts willen, einen der bereits errungenen Vortheile aufs Spiel gesetzt, er war durch und durch conservativ, der kluge Haushalter der reformirten Kunst. Das Schicksal seiner alten Prinzipalin hatte ihn vor allen raschen Neuerungen scheu gemacht.

Er wachte über Ordnung und Pünktlichkeit in der Bühnenpraxis, über Wohlanständigkeit des Verhaltens, insbesondere aber war sein Bestreben beharrlich darauf gerichtet, der Bühne die möglichste Stabilität zu geben und das ebenso nachtheilige als anstößige Wandern einzuschränken. Er hat die ersten Beweise geliefert, daß es der unausgesetzten Kreuz- und Querzüge nicht bedürfe, um eine Truppe zu erhalten, und welche Vortheile daraus erwüchsen, wenn man sich der Kosten, Strapatzen und Versäumnisse dieser Reisen entschlüge.

Allerdings mußte Koch dafür auch alle Erfindungskraft aufbieten seinen Darstellungen ungewöhnliche Abwechselung zu geben, da er es lange mit ein und demselben Publikum zu thun hatte. Der ewige Theaterjammer, die bloße schaale Vergnügungssucht des großen Publikums, muß also ihn mehr als jeden andern Prinzipal entschuldigen, diesen gebieterischen Amüsementsforderungen Concessionen gemacht zu haben.

Zudem, durch welch eine bunte Menge von theatralischen Genüssen waren jetzt die Städte schon verwöhnt! Die deutschen Truppen traten einander auf die Fersen, rivalisirten wohl auch nebeneinander, und französische und italienische Schauspieler, Sänger, Tänzer durchzogen das Land. Nicolini mit seinen zu Tanz und zu italienischen Intermezzi abgerichteten Kindern, — seine kleine Affen, wie Lessing sie nannte — entzückte überall, in den plattdeutschen Gegenden zeigten sich holländische und englische Comödianten wieder. Was war natürlicher, als daß bei dieser Ueberreizung, das Publikum für einfache Vorstellungen, für die bloß rhetorische Tragödie wenig Sinn hatte und die Tageseinnahmen oft — selbst in den größten Städten — auf wenige Thaler herabgestiegen *).

*) So nahm Frau Schröder bei ihrer ersten Prinzipalschaft in Hamburg nur einmal, bei einer Vorstellung zur Vermählungsfeier einer Holsteinischen Prinzessin 400 Thlr. ein, ein andermal 200, dann 110 und 70 Thlr. Das blieben die höchsten Einnahmen. Im Uebrigen brachten Vorstellungen wie Cato, Zaire, Melanide, der poetische Dorfjunker, Regulus, Orest und Pylades, Don Juan, selbst der beliebte Bocksbeutel nur 6 bis 7 Thaler. Mithridat, Iphigenia 3 bis 4. Ja eine Februarvorstellung des geschäftigen Müssiggängers von Holberg mit einem Nachspiele nur drittehalb Thaler. Schönemann erging es nicht besser, selbst der Hamburger Oper nicht, die zuletzt oft vor der zu kleinen Zahl der Theaterbesucher ihre Lichter nicht anzünden mochte.

Der Verlauf der Theatergeschichte stellt es zur Genüge heraus, daß kein Theater, welches ausschließlich vom Geschmack des Publikums abhängig ist, sich unverrückt in einer edlen Richtung zu erhalten vermag.

Koch hat wenigstens den Ruhm gerettet, daß er bei der Nachgiebigkeit gegen die Menge das edle Ziel nie ganz aus den Augen verlor.

Die Burlesken waren aufgegeben, aber etwas Anderes mußte an die Stelle gesetzt werden. Koch fiel auf die durch Nicolini wieder beliebt gewordenen Intermezzi. Sie waren nichts Anderes als die Zwischenspiele oder sogenannten Aufzüge der englischen Comödianten, „welche nach Beliebung zwischen die Comedien zu agiren." Kurze Schwänke, welche sich musikalisch in wenig Scenen abspielten. Der Komiker Bruck hatte großes Talent dafür und so wurden denn wieder, wie 100 und 150 Jahre früher, solche kleine komische Singspiele, serva padrona oder dergleichen, in die Zwischenacte der größeren Stücke, leider auch der Tragödien, eingeschoben.

Das Tollste war, daß sie auch noch im geradebrechten Italienisch aufgeführt wurden, um vornehm ausländisch damit zu thun.

Der Beifall, den diese kleinen Singspiele fanden, die außerordentliche Sensation, welche die französische Operette der Gesellschaften von Hammon und Bergé in Hamburg und Berlin hervorbrachte, veranlaßte Koch auf

die Erwerbung dieser Gattung zu denken. Obschon Schönemanns Aufführung der Operette „der Teufel ist los" wenig Glück gemacht hatte, so fanden sich doch gute Elemente darin, Koch veranlaßte den Dichter Weiße zu einer neuen Bearbeitung des englischen Originales, ließ die Gesänge von Standfuß, dem Correpetitor seiner Gesellschaft, mit Orchesterbegleitung neu componiren, und so ist von dieser ersten Aufführung am 6. Oktober 1752 der eigentliche Wiederbeginn des neueren musikalischen Drama's in Deutschland zu rechnen; Schönemanns Aufführung war nur ein annähernder Versuch.

Bruck wurde berühmt in der Rolle des Jobst Zeckel, die Steinbrecher veranlaßte durch ihre Darstellung des Lenchen den Dichter Weiße die Frauenrollen seiner späteren Gedichte ihrer Individualität anzupassen.

So war die Oper wiedererstanden, in bescheidener Form, als eine mit Gesängen geschmückte Comödie. Niemand sah Gefahr dabei, niemand ahnte, daß die Schauspielkunst damit sich selbst ihre gefährliche Nebenbuhlerin auf's Neue groß ziehen werde als — Gottsched. Er und seine Anhänger ließen ihrer alten Opernfeindschaft wieder freien Lauf. Seine Frau schrieb eine biblisch weissagende Satyre: „Der kleine Prophet von böhmisch Brod". Gottsched selbst gab sich in seinem Eifer manche Blöße und verfiel dem Hohne einer umfangreichen Libellenliteratur. Vor funfzehn und zwanzig Jahren hatte man seiner Verfolgung der Oper Beifall

gezollt, jetzt machte man ihn lächerlich, weil er blinden Feuerlärm schlüge. Man wollte nicht glauben, daß aus dem harmlosen, freundlichen Singspiele wieder jene Oper erwachsen könne, die, so überaus schwer vor Ausartung zu bewahren, mit Schaugepränge und Sinnenkitzel die erhabene Vernunft der Dramatik wieder verfälschen und vergiften könne.

Für jetzt hatte allerdings mit dem Singspiele das Schauspiel eine erwünschte Erweiterung, hatte Grazie und poetische Färbung erhalten. An den Gesang wurden bescheidene Anforderungen gemacht, die einigermaßen singfähigen Schauspieler konnten sie erfüllen, die Darstellung blieb die Hauptsache. Da es auch nur den Vortrag von Gesängen galt, die leicht in die Scenen eingeflochten waren, da die Momente der eigentlichen dramatischen Handlung noch nicht componirt und nicht gesungen wurden, die Darstellungsweise also noch nicht durch den musikalischen Ausdruck unnatürlich gespannt und gesteigert wurde, so blieb die Schauspielkunst in ihrer eigenthümlichen Entwicklung für jetzt ungestört.

Nur eine Studienaufgabe mehr war der Schauspielkunst durch das Singspiel zugeschoben; die gelegentlich von Einzelnen ausgeübte Gesangfertigkeit wurde jetzt von Allen verlangt. Tanzen und singen mußte von nun an jedes Theatermitglied, und neben dem Rollenstudium forderten die Lectionen bei dem Ballettmeister und dem Correpetitor nicht geringe Zeit und Mühe, die, wenn die

Resultate davon auch nur mittelmäßig sein konnten, mindestens eine sehr gedeihliche Gymnastik für die Kunstmittel der Schauspieler abgaben. Die Fortbildung der Schule konnte doch auf eine vorhandene allgemeine Dressur des Körpers und der Stimme Rechnung machen.

War Kochs Bemühung: die Anziehungskraft des Schauspiels zu vermehren, mit der Operette so glücklich gelungen, so ging aus der vermehrten Aufmerksamkeit, welche er dem Theater gewann, ein andres erwähnenswerthes Ereigniß hervor. Es erschienen die ersten abgesonderten Theaterbeurtheilungen. Bisher war die Schauspielkunst in literarischen Zeitschriften neben andern Gegenständen der Kunst und Wissenschaft besprochen worden, das große Publikum hatte fast keine Notiz davon genommen. Nun wurde der Anfang gemacht die Theaterkritik selbständig und populär zu constituiren.

Im Jahr 1755 erschienen in Leipzig „Schildereien der Koch'schen Bühne", dann „Gegenschilderungen" und „Vernünftige Gedanken über den Zustand der Koch'schen Bühne". Die Polemik war also gleichzeitig ins Feld gerufen, die Zeit des Friedens und der Unbefangenheit für die Schauspielkunst vorüber. Der unmittelbare Rapport zwischen Darsteller und Zuschauer war gestört, der Rezensent hatte sich als Mäkler dazwischen geschoben, die Resultate des gegenseitigen Verkehrs gingen durch seine Hand.

Gleichwohl war dies Erstehen der Theaterkritik ein Beweis, daß der Antheil für die Schauspielkunst immer tiefer griff, ein Beweis, daß die reale Schaubühne in Zusammenhang mit den allgemeinen Fortschritten der Literatur und der Wissenschaft des Schönen gekommen war. Auch in diesem Anzeichen trat es deutlicher hervor, wie seit den Gottsched-Neuber'schen Reformen die Schauspielkunst eine tiefe, nahrungsquellende Wurzel in den Boden des geistigen Lebens der Nation gesenkt hatte.

Was Kochs Prinzipaleinfluß auf seine Truppe und dadurch auf die Schauspielkunst im Allgemeinen betrifft*), so haben wir ihn durchaus im Prinzip der ursprünglichen Leipziger Schule, d. h. in fortwährender Abhängigkeit von den Franzosen zu denken. Allerdings verhöhnt Koch den französischen Geschmack in dem Prologe zur Eröffnung seines Theaters und sagt von dem Ton der Tragödie:

„Der unaufhörlich fluchst und immer klagt und weint,
und das Wohlklingende zu übersteigen scheint;
wo bei erhabnem Ach! das Haar zu Berge stehet,
wo für Entzückungen das Auge sich verdrehet;
wo ein geschmücktes Bein ganz steif und wankend steigt,
und was Cothurnen sind, in hohem Absatz zeigt;

*) Das stete Ab- und Zulaufen der Schauspieler bei den Truppen verbreitete die Spielart der tonangebenden Bühnen sehr schnell.

wo ein beinahe fast verrenkter Arm sich zwinget,
damit er recht scharmant für Schmerz die Hände ringet;
wo ein geschmiegter Leib, als wie ein Wurm sich krümmt,
der Deutschen steife Art den Vorzug gänzlich nimmt;"

auch lautet eine spätere Stelle vielverheißend:

„In solcher Schule sind wir Armen nicht erzogen,
Die Lehren haben wir, o Unglück! nicht gesogen,
Was sollen wir nun thun? Wir wissen doch noch Rath,
Und der den Trost für uns recht gründlich bei sich hat:
Wir folgen dem Verstand, der soll uns blos belehren,
Der soll der Meister sein, den wollen wir nur hören."

dennoch treffen alle Urtheile darin überein, daß der gute Wille: den Verstand, das eigne Urtheil den Meister sein zu lassen, noch keineswegs durchgedrungen war und daß Koch und seine Gesellschaft — wenn sie auch nicht gerade die Uebertreibungen der Franzosen mitmachten — doch immer noch die Tanzmeistergrazie, das Gedrechselte, Abgezirkelte der Bewegungen, den unnatürlich singenden oder predigenden Declamationston, den klappenden Rhythmus des Alexandriners für anmuthig und schön ausgaben.

Kochs Declamation im Trauerspiele wurde weit unter seinen Leistungen in der Comödie geschätzt, von seiner Gesticulation sagt man: er habe seine Hand nicht in die offene Weste stecken können, ohne damit einen Halbzirkel zu beschreiben, und mit derselben geschwungenen Bewe-

gung habe die Hand ihren Rückzug in die Rocktasche genommen *).

Auch Brückner übertrug die modischen Manieren auf seine Heldenrollen und sein Pathos neigte zum Kanzelton.

Unter den Damen schien das Muster der Neuber unvergänglich. In vornehmen und tragischen Rollen herrschte der preciös gezierte Ton, sah man die geschwungenen Armbewegungen, flatterte immerdar das Schnupftuch in der Hand, als die Flagge ausbündiger Noblesse. Selbst in Hamburg dauerten diese Manieren, trotz Eckhofs Bemühungen fort, ja seine eigne Frau war am ärgsten darin befangen. Das waren die „gleichgültigen Bewegungen", gegen welche Lessing sich revoltirte, „durch deren beständigen Gebrauch — wie er sagte — ein so großer Theil von Schauspielern, besonders die Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehn von Drahtpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krieplichten Achte, abwärts vom Körper beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt uns bezaubern zu können. — Weg mit diesen unbedeutenden Portebras! Reiz am unrechten Orte ist Affectation und

*) Diese habituelle Weise die Hände zu placiren war damals seine Sitte und gehörte förmlich zum Costüm der Zeit.

Grimasse, und eben derselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich eckel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man bei dem Menuet die Hand giebt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt."

Es ist augenscheinlich, daß man immer noch mittelmäßige oder schlechte französische Muster nachahmte, aber wären es auch die besten gewesen, so müßten sie der Ausbildung einer deutschen Darstellungsart immer hinderlich geblieben sein.

Das Prinzip der Franzosen: die Mode ihrer Zeit allemal zum Maßstab für das Schöne, zum Ideal zu erheben, also zu jener Zeit den Ton und die Tournure des Versailler Hofes als musterhaft für alle Kunstgestalten zu nehmen, dies beschränkte Prinzip mußte, so lange es von der deutschen Kunst noch anerkannt war, dieselbe in einem Kreise von angelernten Conventionen und Manieren erhalten. Selbst Moliere, an dessen natürlicheren Charakteren unsre Schauspielkunst sich aus der Verwilderung hervorgearbeitet hatte, lehrte doch auch eine französische Natur. Seine Gedichte haben für die Schauspielkunst den ganz besondern Werth: daß sie von einem Schauspieler geschrieben, daß alle ihre Gestalten im Geiste des Dichters auch schon künstlerisch ausgeführt sind, daß der Schauspieler lauter durchgespielte Rollen vorfindet. Nichts ist darin hemmend und untheatralisch; nichts

grillig oder unpraktisch, der Darsteller kann getrost auf der Spur des Dichters gehen, denn der Dichter war ein großer Schauspieler. Darum konnten an Molièreschen Rollen unsre ersten Schauspieler eine so bequeme Schule machen, darum zeichneten sich Velthen, Kohlhardt, Schönemann, Koch, zum Theil auch Eckhof, Alle in Molieres Stücken aus. Darum aber waren sie auch Alle in den Kreis seiner nationalen Eigenthümlichkeit gebannt und diese Eigenthümlichkeit wurde je länger je mehr dem reifenden Urtheile auffallend.

Daß die deutsche Schauspielkunst danach rang eine nationale Selbständigkeit zu gewinnen, zeigt uns Kochs Aeußerung: daß der eigene Verstand ihr Meister sein solle, zeigen uns Eckhofs Bestrebungen, die einzigen, welche einen merklichen Fortschritt bewirkten; ohnmächtig aber mußten alle diese Bemühungen bleiben, so lange die Dichtkunst nicht die Schranken durchbrach und der Schauspielkunst Charaktere und eine Sprache von deutscher Erfindung, deutscher Natur und deutschem Ausdruck darbot. So lange das Repertoir nicht nur von fremdländischen, besonders französischen Stücken beherrscht wurde, sondern so lange auch die deutschen Productionen alle ohne Ausnahme nach französischen Mustern gearbeitet waren, konnte auch die Schauspielkunst die französischen Manieren nicht los werden, blieb die Leipziger Schule ihr unverrücktes Gesetz.

Doch was der deutschen Bühne frommen sollte, das

mußte aus einer tiefgreifenden Revolution der ganzen Literatur, ja des gesammten Geisteslebens in unserm Vaterlande hervorgehen.

Die Zeit dafür war gekommen, ein neuer, der wichtigste Wendepunkt für die deutsche Schauspielkunst trat in ihrer Geschichte ein, und auf eine höchst eigenthümliche und bedeutungsvolle Weise.

Die nationale Dramatik der andern Völker wurde von rein künstlerischen Genies begründet; Ariosto, Tasso, Lope de Vega, Shakespeare, Corneille und Moliere waren Dichter und Schauspieler und nichts anderes, sie vertraten ihr abgesondertes Kunstgebiet. Der Stifter des neuen deutschen Theaters dagegen war ein universelles Genie, es war derselbe große Geist, in dem die Anfänge unsrer ganzen neuen Bildung — der wissenschaftlichen wie der künstlerischen — zu finden sind. Derselbe Lessing, welcher neue große Bewegungen in der Poesie, Philosophie, Theologie und der Wissenschaft des Schönen erzeugte, der den deutschen Geist mündig machte und ihm seine Sprache gab — derselbe Lessing verfolgte keines seiner Ziele mit so hingebender Nachhaltigkeit, machte nichts so vollständig zu seiner Lebensaufgabe, als das unablässige Bemühen: die nationale Schaubühne von Grund aus neu und selbständig zu beleben.

Wie bei keiner Nation sammeln sich so alle Strahlen des neuen Geisteslebens im Brennspiegel eines ein-

zigen Geistes und wie bei keiner Nation erscheint bei uns — eben in diesem großen Repräsentanten der neuen Bildung — das Theater so mit klarem Bewußtsein als edelste Kunstblüthe des socialen Geistes überhaupt, als dasjenige Institut, in welchem das Nationalleben sich selbst verständlich werden soll.

War die Schaubühne im Mittelalter von der innigsten Religiösität und naiven Heiterkeit geweiht, so wurde nun ihre Bedeutung für die Neuzeit von großartiger Vernunft, von geläutertem Geschmack und scharfsinniger Urtheilskraft anerkannt.

Eine merkwürdige Eigenthümlichkeit von Lessing's Theaterreform war, daß er sein großes Ziel durch nahliegende Mittel verfolgte, die weder die Prätension machten neu noch großartig zu sein und beides dennoch waren; daß er in seinen Unternehmungen auch nie über die gegenwärtige Fähigkeit der Schauspielkunst, nie über die Fassungsgabe und Empfänglichkeit des Publikums, wie es eben war, hinausging. Aber er wußte die vorhandene Kraft und Einsicht immer auf dem Gipfel ihres Vermögens, und mit einem praktischen Griffe dergestalt zusammenzufassen, daß er mit jedem seiner vier großen dramatischen Gedichte den ganzen theatralischen Zustand um einen gewaltigen Schritt vorwärts trieb, ohne dadurch die bisherige Stellung wankend oder unsicher gemacht zu haben. Im Gegentheile hat nach jeder Anstrengung, welche

Lessing der Schauspielkunst zugemuthet, diese sich nur um so sichrer, freier und gesünder gefühlt.

Seine ersten Stücke hatten keinen wesentlichen Einfluß auf den Entwicklungsgang der Bühne geäußert; nur „der Freigeist" und „der Schatz" erhielten sich auf dem Repertoir. Bei weitem wichtiger war sein kritisches Bemühen, der einseitigen französischen Richtung entgegenzuwirken und die gelehrte Dichterwelt, welche bis dahin den Mustern des Seneca und Terenz zugewandt war, mehr auf Sophokles und Plautus, auch auf die freiere Formen der Spanier und Engländer, besonders auf Shakespeare aufmerksam zu machen. Am wirksamsten aber war vielleicht der Einfluß seines persönlichen Umganges, die Anregung seiner Theaterbegeisterung, wodurch er bei den aufwachsenden Literaten die dramatische Production und eine größere Verständigung zwischen Dicht- und Schauspielkunst zu fördern suchte.

Er hatte die vornehme Absonderung des gelehrten Dichterstandes von der realen Bühne gänzlich über Bord geworfen. Schon als Student verkehrte er mit der Neuber, — die, wie wir uns erinnern, seine ersten Arbeiten auf's Theater brachte — war ein großer Anhänger Koch's, und so hoch schlug er schon als Jüngling den selbständigen Werth der Schauspielkunst an, so genau zog er ihn in eine praktische Berechnung für den Erfolg, daß er im J. 1747 den Plan eines Trauerspieles aufgab, weil Koch sich damals rüstete nach Wien zu gehen und

er diesem die Hauptrolle zugedacht hatte. Später verkehrte er mit Brückner, von dem er declamiren lernen wollte, dem er aber bald selbst zum Lehrer wurde. So verschmolz in Lessing die Gelehrsamkeit mit der poetischen Anschauung und der Vertrautheit mit der künstlerischen Ausführung auf das Innigste. Kein Literat hat wie er, die Schauspielkunst verstanden und keiner so im genauesten Rapport mit ihr gewirkt.

Im Fortgange der Begebenheiten wird sich dies noch näher erweisen, aber auf eine merkwürdige Erscheinung müssen wir schon hier einen Blick werfen: es ist die geheimnißvolle Uebereinstimmung des Bestrebens zwischen Lessing und dem ersten Schauspieler dieser Zeit, Eckhof. Beide von derselben redlichen Wahrheitsliebe, von gleichem Eifer für Einführung volksthümlicher Natürlichkeit und Einfalt, wurde Eckhof durch den unendlich größeren Geist Lessings geleitet und Alles was dieser gedacht und gewollt, trat in Eckhof — und nur in ihm — vollkommen in die künstlerische Erscheinung. Sie waren für einander geschaffen. Wie Gottsched und die Neuber das Verdienst theilen, die Schauspielkunst auf die erste Stufe regelmäßiger Entwicklung gestellt zu haben, so ungetrennt im Geiste müssen wir uns Lessing und Eckhof als Stifter der eigenthümlich deutschen Schule denken.

Was Lessing bisher gethan, war Vorbereitung, den eigentlich entscheidenden Moment des Lebendigwerdens

des deutschen Drama's und der deutschen Schauspielkunst führte er im April 1756 herbei, wo unter seinen Augen von Koch's Gesellschaft in Leipzig das bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson" zum ersten Male aufgeführt wurde*).

Lessing knüpfte hiermit ganz einfach an die rührenden Comödien Gellerts und der Franzosen, besonders Diderots**), so wie an die englischen Dramen dieser Gattung an, aber er übertraf sie alle an Geist und Energie des Ausdrucks, an Consequenz des Baues und an sicherer und reichhaltiger Zeichnung der Charaktere. Er lehrte die Deutschen dadurch ihre Selbständigkeit, den Ausländern gegenüber. Er führte die Prosa, den schlichten, natürlichen Ausdruck für edle und ernste Vorgänge ein***) und gründete, mit seinem immer unfehlbar richtigen Takte, den ersten großen Erfolg des deutschen Drama's auf das stärkste Gefühl im Leben des deutschen Volkes, auf das Familieninteresse.

Unser Publikum hat sich nie von Herzen für die Helden des Alterthums interessirt, die gelehrte Regelmäßigkeit, das sententiöse Pathos, das Gottsched vertrat,

---

*) Weiße hatte das Stück für die Aufführung abgekürzt.

**) Vier Jahre später übersetzte er selbst dessen natürlichen Sohn und den Hausvater.

***) Erst zwölf Jahre später wagte Weiße in seinem Romeo und Julia diesem Beispiele zu folgen.

hatte wohl durch Vornehmheit imponirt, auch begriff man, daß der alte Unfug unmöglich fortdauern dürfe, populär aber waren weder die französischen Muster, noch ihre Nachahmungen geworden. Dagegen erklärte sich das deutsche Publikum entschieden für moralische Stoffe aus dem bürgerlichen Leben, für Darstellungen der Zustände, die seinem Gemüthe, das nun einmal von Natur empfindsam ist, zusagten.

Lessing hat diesen natürlichen und gesunden Geschmack lebenslang in Schutz genommen und mit der „Sara Sampson" setzte seine Autorität das Publikum förmlich in sein Recht ein. Der Schauspielkunst leistete er den unschätzbaren Dienst: ihrem verworrenen Umherschweifen nach Vorbildern und Regeln ein Ende zu machen, er stellte sie auf den Boden der eignen, nationalen Denk- und Empfindungsweise, brachte sie wahrhaft zur Besinnung über sich selbst und gewann ihr die volle Sympathie des Publikums.

Lessing's spätere Stücke haben diese volksthümliche Eigenheit noch viel präciser und energischer ausgeprägt, aber mit der Sara war sie gefunden. Dies Stück war das Ei des Columbus in unsrer dramatischen Literatur.

Von nun an war der Schauspieler von allem Herkömmlichen, von allen Kunstmustern fort an die Natur gewiesen. Er hatte Menschen, er hatte Leidenschaften, Schwächen und Tugenden darzustellen, Gedanken und Empfindungen auszusprechen, wie er sie kannte, wie er sie

im eignen Leben fand, oder doch durch nicht allzuferne Analogien finden konnte. Die Geschichte des deutschen Herzens war Gegenstand seiner Kunst geworden. Er brauchte die Natur nicht mehr durch ein französisch geschliffenes Glas zu betrachten, er sah ihr gerade ins Auge. Das, was er für Wahrheit hielt, brauchte nicht mehr in angelernten, fremdländischen Conventionen seinen Ausdruck zu suchen, frei aus der bewegten Brust durfte der Schauspieler in deutscher Weise zum deutschen Zuhörer reden, durfte in seiner Darstellung auf des Publikums eigenste Natur, auf dessen eigne Erfahrung von menschlichen Dingen sich stützen. Unverfälscht und geradezu zog die Sympathie zwischen Künstler und Zuschauer hin und wieder, der Angelpunkt des gegenseitigen Verständnisses war in der Natur gefunden.

Und zu welchen Fortschritten riß er die Schauspielkunst durch die reich variirten Charaktere fort, welche er ihr zu Aufgaben stellte! Wie begründet muß sein Vertrauen zu der Fähigkeit der deutschen Talente schon gewesen sein, daß er ihnen Rollen wie Mellefont und die Marwood zumuthen konnte! Dieser weiche, allen Eindrücken hingegebene Mellefont, immer zwischen tugendhaften Entschlüssen und der Versuchung zum Bösen, zwischen Lüge und Wahrheitsliebe, zwischen Eitelkeit und Selbstüberwindung schwankend, so ganz ein Mensch in allen menschlichen Widersprüchen; diese medeische Marwood, die in ihrer Verderbtheit und ihrem verruchten

Beginnen immer noch den Antheil für den unerschöpflichen Reiz ihrer Koketterei, für die Stärke ihrer Leidenschaft festhält — wie verschieden waren sie von den einseitigen Charakteren, welche bisher nur eine einzige Hauptfärbung von der Darstellung verlangt hatten*).

Wie hoch ehrte Lessing die junge deutsche Schauspielkunst durch solche Aufgaben, in denen die Verschmelzung der Gegensätze zu einem Individuum alle Feinheit der Charakteristik herausforderte! Aufgaben, welche in unserm Jahrhundert den Namen der „undankbaren" erhalten haben, weil sie einen gemischten, also gebrochenen Eindruck hervorbringen und fast ein eben so richtiges Verständniß vom Zuschauer, als vom Darsteller fordern, die sich aber die ersten Schauspieler jener Zeit zur höchsten Ehre rechneten. Brückner und Eckhof wetteiferten als Mellefont. Eckhof, dessen Persönlichkeit sogar für die Rolle nicht paßte, wollte überlange nicht davon lassen, eben um des künstlerischen Ruhmes willen, der in ihrer Lösung lag.

Die gewissenhafte Natürlichkeitsrichtung, zu welcher Lessing unsre Kunst bestimmte, ist späterhin ausgeartet, — welche Kunstrichtung wäre das nicht? —

*) Selbst die besten Moliere'schen Charaktere zeigen bei Weitem diese Reichhaltigkeit nicht. Sie gehen mehr auf eine bestimmte und concentrirte Theaterwirkung aus. An das eigentliche Geheimniß des menschlichen Lebens, an den Widerspruch im Charakter, hat Moliere sich nicht gewagt.

darum aber ist es nicht weniger gewiß, daß in ihr die einzige gesunde Grundlage für eine nationale Darstellungsweise zu finden war. Sie begann hier abermals, wie in den Fastnachtspielen des Mittelalters, mit der Darstellung der eignen Zustände. Damals in den unteren Gesellschaftsschichten, wo es roh, frisch und lustig zuging, jetzt in höheren, wo die deutsche Neigung zur Empfindsamkeit und Moral dominirte.

Die folgenreiche Aufführung von Lessing's Sara Sampson war der letzte wichtige Vorgang von Koch's erster Prinzipalschaft. Der Ausbruch des siebenjährigen Krieges brachte ihn ins Gedränge, viele seiner Schauspieler waren aus Leipzig geflohen*); so nahm er den Ruf willig an, den die ehemalige Schönemann'sche Gesellschaft an ihn ergehen ließ und trat, wie wir wissen, zu Ostern 1758 in Lübeck als Prinzipal an ihre Spitze.

Seine erste Aufgabe mußte sein, das lückenhafte Personal zu ergänzen; hierbei kam ihm die plötzliche Auflösung des Hoftheaters zu Statten, welches in Weimar entstanden war.

Es hatte folgenden Ursprung. Theophilus Döbellin, der zuerst bei der Neuber, dann bei der Acker-

*) Sie waren bei Schuch mit Eckhof zusammengetroffen.

mann'schen Gesellschaft in Preußen gewesen, ein wilder excentrischer Mensch, hatte im Spiel 6000 Thlr. gewonnen. Er wollte eine große Reise damit unternehmen, in Leipzig aber bewog Gottsched ihn, — in der Absicht seinem alten Widersacher Koch einen Nebenbuhler zu schaffen — mit seinem Capitale eine Prinzipalschaft zu gründen. Döbellin that dies 1756 in Erfurth, führte seine Truppe nach Weimar, wo der Hof ihr besondern Antheil und bleibenderen Aufenthalt gewährte. Aber schon binnen Jahr und Tag hatte Döbellin des Herzogs Gnade verscherzt und mußte Weimar verlassen. Seine Gesellschaft behielt der Hof in seinem Dienst, berief Brückner dazu und war lebhaft auf ihre Verbesserung bedacht.

Das dritte Beispiel eines deutschen Hoftheaters, freilich von noch kürzerer Dauer als das Mecklenburger. Wieder war es der Tod des beschützenden Fürsten, der die Bühne im J. 1758 zerstörte.

Die Elite ihrer Schauspieler vervollständigte jetzt die Koch'sche Gesellschaft in Hamburg, die nun die berühmtesten Namen verband. Eckhof und Frau, Starke und Frau, Brückner, der in tragischen Rollen Eckhof am nächsten kam, jetzt aber, neben ihm, sich willig und mit größtem Erfolge in das offne Fach der Chevaliers warf. Seine Frau, in komischen Rollen vortrefflich, die Rainer, Bruck der Komiker, Fabricius, Gantner, Martini, als Dichter durch die erste Nachahmung von Miß

Sara, Rhynsolt und Saphire bekannt*), Witthöft, von grotesker Lächerlichkeit.

In solcher Zusammensetzung schien die Gesellschaft befähigt einen großen Fortschritt in der edleren Richtung der Bühnenkunst durchzusetzen; daß es nicht geschah, hatte verschiedene Ursachen.

Die ernsteren Stücke wurden vernachlässigt, seltner als früher aufgeführt; Koch, scheint es, wollte dadurch das Ansehen Eckhofs, das ihm allerdings in seiner Eigenschaft als Prinzipal lästig werden mochte, niederhalten; Eckhof wenigstens trug den Groll gegen ihn bis an sein Ende. War das schon schlimm genug, so wurde es noch schlimmer dadurch, daß Koch die in Leipzig abgenutzten Intermezzi hier wieder in die ohnehin vernachlässigten ernsten Stücke einschob. Der Kasse that es wohl, aber dem guten Geschmack sehr weh, und machte den besseren Theil des Publikums oft verdrießlich. Es mußte den Eindruck der trefflichsten Darstellung vernichten, wenn zwischen die Akte der Miß Sara oder eines Schlegel'schen Trauerspieles, Karrikaturstücke ohne Sinn, Zusammenhang und Wahrheit, mit platten Späßen und mittelmäßigem italienischen Gesinge sich eindrängten und die Menge, welche nicht einmal die Sprache verstand, in der gesungen und geredet wurde, um so mehr durch Gri-

*) Bald folgten mehrere: Lucie Woodwill von Pfeil, die Lissaboner von Lieberkühn u. A.

massen, Schlägerei und Buffonerien wiehern machten. Auch der größere Glanz, den Koch seinen Balletten verlieh und damit die gröbere Schaulust der Menge immer mehr pflegte, war dem Gedeihen der edleren Richtung keineswegs günstig.

Koch war, bei seinem hauptsächlichen Bestreben, eine möglichste Stabilität der Bühne zu erhalten, begreiflicherweise dem Hamburger Publikum gegenüber genöthigt, dessen vorherrschenden Neigungen huldigen zu müssen. Vielleicht hätte er, bei weniger Indolenz und angestrengter Erfindungskraft, — die ihm bei Anordnung von geschmackvollen Ballettverwandlungen nicht fehlte — die Menge für das feinere Lustspiel und die komische Oper heranziehen können; machte doch der zweite Theil der Operette „der Teufel ist los" unter dem Titel „der lustige Schuster", im Januar 1759 zuerst in Lübeck gegeben, so großes Glück. Indessen werden wir später sehen, daß viel größere Fähigkeiten und ein viel ernsterer Wille als Kochs, an der Schau- und Lachlust des Hamburger Publikums scheiterten, und mögen also seine Direction mit Billigkeit beurtheilen.

Daß sie immerhin, den Umständen nach, keine unwürdige war, bewies der Antheil, den ihm Männer von Geschmack und Geist, wie Bode, Dreyer, Wessely und Lessing (so lange er in Hamburg war) erhielten. Sie und andere gute Köpfe pflegten sich mit Koch und einigen seiner Schauspieler zu zwanglosen Abendzirkeln

zu versammeln, wo Witz und Scharfsinn manches Samenkorn in empfänglichen Boden streute.

An Koch's unerschütterlicher, behutsamer Vorsicht, scheiterten indessen die meisten Zumuthungen, welche der Geist des Fortschrittes an ihn machte. Man schalt ihn träg, geizig, ängstlich, augendienerisch gegen Vornehme und Reiche, eigenwillig und begeisterungslos — er blieb auf seinem conservativen Sinn, und setzte schlechterdings nichts auf's Spiel. Er war der Mann der Sicherheit; es war, als ob die Mission, die ihm übertragen war, ihm instinktartig wie Blei in den Adern lag.

So hat er es denn aber auch durchgesetzt, seine Truppe fünf Jahre lang, nur durch kleine Reisen nach Lübeck unterbrochen, bleibend in Hamburg, und mit Ehren und gutem Credit zu erhalten. Dieser Fortschritt in der Bühnenstabilität war wichtig genug, um die unterbliebenen künstlerischen nachzusehen.

Der Friedensschluß, welcher das theatralische Leben wieder in lebhafteren Fluß brachte, zog Koch nach seiner Heimath zurück. Er kam zur Michaelsmesse 1763 nach Leipzig, die doppelte Landestrauer aber um August II. und Kurfürst Friedrich Christian hob sein Theater bald wieder auf. Noch einmal im Januar 1764 führte er seine Truppe nach Hamburg. Hier kam es mit Eckhof, bei seiner allerdings begründeten Unzufriedenheit, zum Bruche, er verließ Koch und ging im April nach Braun-

ſchweig zu Ackermann, der nach langen Kreuz- und Querzügen ſich jetzt mit ſeiner Truppe den Elbländern genähert hatte, dieſem Wahlplatze für die Entwicklungskämpfe der Schauſpielkunſt.

Koch ſchloß in demſelben Monate ſeine Hamburger Prinzipalſchaft mit Chronegs Kodrus, einem Abſchieds-Prologe und einem Ballett, verſetzte die Leipziger Schule nach Leipzig zurück und räumte den Platz für die Entſtehung einer neuen, deren Grundſäulen Eckhof und ſein Jugendgenoſſe wurden, mit dem er ſich jetzt nach 22 Jahren wieder vereinigte.

Für Koch und ſeine Geſellſchaft ſchien ſich nun Ausſicht auf eine geſicherte Stellung zu eröffnen. Der Dresdner Hof, der allmählig am deutſchen Schauſpiel Geſchmack gefunden und den deutſchen Truppen das 1754 erbaute Schauſpielhaus eingeräumt hatte, berief Koch's Geſellſchaft auf drei Jahre zum Dresdner Hoftheater, aber nach Ablauf des erſten ſchon hatten die Verhältniße ſich als unhaltbar gezeigt. Koch kehrte nach Leipzig zurück, bewirkte den Bau eines neuen Schauſpielhauſes durch den Ingenieurobriſten Fäſch; Oefers Malereien verſchönerten es, ſeine Eröffnung geſchah am 6. Oktbr. 1766 mit Elias Schlegels Herrmann und der unvermutheten Rückkehr von Regnard.

An dieſe Aufführung des Herrmann knüpfte ſich ein Fortſchritt des Coſtümweſens, den wir nicht überſehen dürfen.

Daß die damals moderne französische Hoftracht den Grundbestand des Costüms bei allen Comödiantengesellschaften bildete und nur schwache Versuche gemacht worden waren, dem Rococolurus des Operncostüms nachzukommen, ist uns bekannt. Koch, obschon seine Kenntniß und sein malerisches Talent ihn befähigten auf diesem Gebiete raschere Fortschritte herbeizuführen, war doch zu ökonomisch dafür und wartete die äußere Nöthigung dazu ab. Er selbst hatte 1748 in Wien noch den Voltaire'schen Oedip in einer Quarré-Perrücke, mit Bändern über und über bedeckt, den französischen Hut in der rechten Hand, die Beinkleider durch breite gestickte Bänder und große Franzen halb verhüllt, mit Zwickelstrümpfen und deutschen Schnallenschuhen gespielt. Noch war man im Allgemeinen bei den Wandertruppen nicht weiter gekommen. Zur Bezeichnung orientalischer Tracht, z. B. für den Orosman, begnügte man sich eine Domino über die gestickte Schooßweste zu ziehen und die Perrücke mit Musselin zu durchflechten.

Dergleichen Toilettenkünste wollten aber doch nicht anschlagen, um den Urzustand der alten Teutonen zu veranschaulichen. Das durchbrach die eingefleischte Modeconvention und bewog Koch die ersten Annäherungen zu einem naturtreuen Costüm zu versuchen. Man rühmt dieser Vorstellung des Herrmann nach: die Kleider seien im genauesten Costüm gefertigt gewesen. Wie viel oder wie wenig Koch gethan, um der damals äußerst beschränkten

Kenntniß von ältern Kleidertrachten zu genügen, ist uns nicht aufbewahrt. Herrmann und Thusnelde erschienen wenigstens nicht in Puder und Reifrock, die Bekleidung mit Thierfellen wurde doch angedeutet, wenngleich die ganze Anordnung des Costüms dem herrschenden Rococogeschmack gemäß bleiben mußte. Die Bühne konnte so wenig davon loskommen, als die Malerkunst jener Zeit in ihren Götter- Helden- und Schäfergruppen. Jedenfalls aber datirt von dieser Eröffnung des neuen Leipziger Theaters*) ein bestimmter Fortschritt des Costüms.

Von nun an beschäftigte Koch sich vornehmlich mit der Pflege seines Schooßkindes, des Singspiels. Er veranlaßte Weiße mit dem beliebten „der Teufel ist los" eine abermalige Bearbeitung vorzunehmen und da nun die Musik von Standfuß nicht mehr zureichte, so vermochte er den Leipziger Componisten Johann Adam Hiller, dieselbe zu ergänzen.

Mit dieser Aushülfsarbeit wurde das wichtige Talent, von welchem die eigentliche Schöpfung der neuen deutschen Oper ausgegangen ist, der Bühne gewonnen.

---

*) Ein Ueberrest der mittelalterlichen Bürgerspiele machte sich bei Feststellung der Hausordnung für das neue Theater wieder bemerklich. Das Bäcker- und Schneidergewerk behaupteten nämlich ihr altes Vorrecht, die Statisten zu liefern und dagegen für die Gesellen beider Zünfte besondre Freiplätze in Anspruch zu nehmen.

Seine Composition von Schiebeler's „Lisuart und Dariolette" im Novbr. 1766, hatte einen Erfolg, welcher nur im Mai des folgenden Jahres durch Weiße's „Lottchen am Hofe" und im J. 1770 wiederum durch „die Jagd" von demselben Dichter übertroffen wurde. Weiße wußte in diesen Bearbeitungen französischer Originale, denselben glücklichen naiv gemüthlichen deutschen Ton zu treffen, den Hiller angeschlagen, die Steinbrecher erwarb sich durch den graziösen Uebermuth in den Hauptparthien den Beinamen der deutschen Favart, Bruck war freilich schon im J. 1765 gestorben, aber Löwe war ihm in den komischen Parthien, wenigstens in der Gunst des Publikums, wenngleich durch viel plumpere und geistlosere Mittel, gefolgt. So erlangte diese heitre, leichte Gattung, noch immer ohne große musikalische Prätension an die Darsteller, noch ganz von der Schauspielkunst getragen, eine unbedingte Beliebtheit. Die Opernwuth kam auf's Neue über Deutschland, Dichter und Musiker setzten sich wieder in Bewegung dafür, selbst Nicolai schrieb eine Operette „der lustige Schulmeister."

Koch schloß sich mit dieser Wiederbelebung der Oper, seiner Kunstrichtung durchaus gemäß, an die Vorgänge des französischen Theaters an; er bildete dadurch die Leipziger Schule fort, die durch Weiße und Hiller nur einen mehr deutschen Ton erhielt. Koch hat seine Direction bis an sein Lebensende auf das Singspiel gestützt, aber die größere Theaterlust, die er damit im Publikum

Kenntniß von ältern Kleidertrachten zu genügen, ist uns nicht aufbewahrt. Herrmann und Thusnelde erschienen wenigstens nicht in Puder und Reifrock, die Bekleidung mit Thierfellen wurde doch angedeutet, wenngleich die ganze Anordnung des Costüms dem herrschenden Rococogeschmack gemäß bleiben mußte. Die Bühne konnte so wenig davon loskommen, als die Malerkunst jener Zeit in ihren Götter- Helden- und Schäfergruppen. Jedenfalls aber datirt von dieser Eröffnung des neuen Leipziger Theaters*) ein bestimmter Fortschritt des Costüms.

Von nun an beschäftigte Koch sich vornehmlich mit der Pflege seines Schooßkindes, des Singspiels. Er veranlaßte Weiße mit dem beliebten „der Teufel ist los" eine abermalige Bearbeitung vorzunehmen und da nun die Musik von Standfuß nicht mehr zureichte, so vermochte er den Leipziger Componisten Johann Adam Hiller, dieselbe zu ergänzen.

Mit dieser Aushülfsarbeit wurde das wichtige Talent, von welchem die eigentliche Schöpfung der neuen deutschen Oper ausgegangen ist, der Bühne gewonnen.

---

*) Ein Ueberrest der mittelalterlichen Bürgerspiele machte sich bei Feststellung der Hausordnung für das neue Theater wieder bemerklich. Das Bäcker- und Schneidergewerk behaupteten nämlich ihr altes Vorrecht, die Statisten zu liefern und dagegen für die Gesellen beider Zünfte besondre Freiplätze in Anspruch zu nehmen.

Seine Composition von Schiebeler's „Lisuart und Dariolette" im Novbr. 1766, hatte einen Erfolg, welcher nur im Mai des folgenden Jahres durch Weiße's „Lottchen am Hofe" und im J. 1770 wiederum durch „die Jagd" von demselben Dichter übertroffen wurde. Weiße wußte in diesen Bearbeitungen französischer Originale, denselben glücklichen naiv gemüthlichen deutschen Ton zu treffen, den Hiller angeschlagen, die Steinbrecher erwarb sich durch den graziösen Uebermuth in den Hauptparthien den Beinamen der deutschen Favart, Bruck war freilich schon im J. 1765 gestorben, aber Löwe war ihm in den komischen Parthien, wenigstens in der Gunst des Publikums, wenngleich durch viel plumpere und geistlosere Mittel, gefolgt. So erlangte diese heitre, leichte Gattung, noch immer ohne große musikalische Prätension an die Darsteller, noch ganz von der Schauspielkunst getragen, eine unbedingte Beliebtheit. Die Opernwuth kam auf's Neue über Deutschland, Dichter und Musiker setzten sich wieder in Bewegung dafür, selbst Nicolai schrieb eine Operette „der lustige Schulmeister."

Koch schloß sich mit dieser Wiederbelebung der Oper, seiner Kunstrichtung durchaus gemäß, an die Vorgänge des französischen Theaters an; er bildete dadurch die Leipziger Schule fort, die durch Weiße und Hiller nur einen mehr deutschen Ton erhielt. Koch hat seine Direction bis an sein Lebensende auf das Singspiel gestützt, aber die größere Theaterlust, die er damit im Publikum

erweckte, brachte auch die geistliche Feindschaft wieder gegen die Bühne in Harnisch.

Diesmal war ein Professor der Physik, Namens Winkler, der Anstifter. Seine Vorlesungen begannen mit dem Theater zu gleicher Zeit, um 5 Uhr, und konnten diese Rivalität nicht ertragen; die Studenten ließen ihn im Stich. Darüber ergrimmt, stachelte er Geistlichkeit und academischen Senat zu Maaßregeln gegen diesen überhandnehmenden Theaterunfug, der einen entsittlichenden Einfluß auf die studirende Jugend übe, und man erwirkte im Juni 1768 den Befehl, daß Koch nur zweimal wöchentlich, Mittwochs und Sonnabends spielen dürfe. Koch's Remonstrationen waren fruchtlos, und da er bei so beschränkten Spieltagen nicht bestehen konnte, war er schon im Begriff, seine Gesellschaft aufzulösen, als die regierende Herzogin Amalia von Weimar ihn dorthin berief.

Drei Jahre lang hatte er dort einen bleibenden, ehrenvollen Aufenthalt und besuchte Leipzig nur während der Messen. Auch in Weimar belebte er die Opernproduction, Musäus dichtete, Wolf komponirte für ihn.

In Leipzig nahm man es ihm übel, daß er nicht dort auf alle Gefahr ausgehalten, bewilligte ihm auch nach Jahr und Tag wieder vier Spieltage, es war zu spät, der Riß war geschehen, die tonangebende Wichtigkeit Leipzigs in der Theatergeschichte war vorüber.

Nun protegirte man andre Wandertruppen, besonders

die Wäser'sche, durch welche Koch schon in Dresden beeinträchtigt worden war, und die sich jetzt in einer Bude vor dem Grimmaischen Thore heimisch machte. Die Kaiserin Katharina II. hatte von dieser Gesellschaft gesagt: sie habe die vorzügliche Eigenschaft, daß man über sie fortwährend, nicht bloß im Lustspiele, lachen könne. Trotz dieser Beschaffenheit suchte ein Theil des Publikums sie, schon aus Animosität gegen Koch, zu halten. Es entstanden förmliche Partheien in Leipzig und die Kritiker führten einen heftigen Schriftenkampf. Koch konnte gegen die Verletzung seines Privilegiums keine Hülfe finden und als sie endlich kam, hatte er, dieser Wirren müde, sich das erste preußische Privilegium verschafft.

Er kam nur im nächsten Jahre noch zu den Messen wieder und überließ dem unruhigen Döbellin die Benutzung seines Schauspielhauses und Privilegiums. Das Ansehen, die Bedeutung der Leipziger Bühne aber verpflanzte er nach Berlin und machte dort der langen unregelmäßigen Theaterwirthschaft ein Ende.

In Berlin war die deutsche Schauspielkunst durch Friedrich des Großen Vorliebe für die französische fortwährend zurückgeblieben. Die feine Welt besuchte, außer den Carnevalsvorstellungen der italienischen Oper, nur das französische Theater, das der König auf dem Gensd'armenplatz hatte erbauen lassen und wo zeitweilig die größten Talente der Pariser Bühne, auch Lecain und Aufresne, erschienen. Natürlich blieb das deutsche Thea-

ter nur zur Unterhaltung der untern Bildungsſchichten im Publikum; man verirrte ſich aus der beſſern Geſellſchaft nur dahin „um einmal tüchtig zu lachen.“ Unter den Wanderbühnen, die ſich in Berlin zeigten, befand ſich auch die Ackermann'ſche im J. 1755; ihre acht Vorſtellungen auf dem Rathhauſe machten aber nur die Wirkung eines Streifzuges; und wenn auch in demſelben Jahre Franz Schuch ein Generalprivilegium für die preußiſchen Länder erhielt und länger als ſonſt in Berlin verweilte, ſo war eben damit auch nichts gewonnen. Dieſer letzte Ritter der Harlekinaden wurde alt, überließ die Pritſche ſeinem rohen Sohne, der nach des Vaters Tode 1764 in deſſen Rechte trat und durch das außerordentliche Glück, das ſeiner wüſten Wirthſchaft anhing, in Stand geſetzt wurde, das ſehr bekannt gewordene Theater in der Behrenſtraße zu erbauen. Die Gebrüder Schuch holten noch einen zweiten Hanswurſt, Namens Berger herbei, der wenngleich etwas feiner und gebildeter als der junge Prinzipal, dennoch den Verfall der Burleske nicht aufhalten konnte. Nun ſtieß Döbellin, der ſeit ſeiner Verweiſung von Weimar bei Ackermann in Süddeutſchland geweſen, zur Geſellſchaft, eine heroiſche Schauſpielerin Frau Neuhof ebenfalls, und beide brachten, ehe man es ſich verſah, die Tragödie in Flor; aber in welchem Geſchmack! Die wilde altengliſche Manier ſchien wieder aufgelebt. Döbellin war das Urbild der couliſſenreißeriſchen Comödianterei. Er erhielt das Publikum in

steter Furcht, er werde die Wände niederreißen oder einen Gott aus der Höhe zu seinem Beistande herunterziehen. Er war der rasende Oedip in allen Rollen, spielte den Bauer Gürgel, wie den Richard III.; was ihm auch einmal aus dem Berliner Parterre zugerufen wurde. Frau Neuhof zeigte sich ihm als würdige Genossin; schon in der Wahl ihrer Debütrolle, sie trat als Orosman in Zaire auf. Die Sucht der Schauspielerinnen, Männerrollen zu spielen, hatte sich also sogar bis in's Tyrannenfach gewagt. Als Heldin glänzte sie durch das äußerste emportement, wie man in der damaligen Kunstsprache diese Uebertreibungen nannte; wenn man die Schauspielerin in diesem Winkel der Bühne glaubte, so flog sie schon mit ausgebreiteten Armen in den entgegengesetzten.

Daß diese Manier in Berlin gefiel, war natürlich, da der Geschmack des Publikums den Haupt- und Staatsactionen noch gar nicht entfremdet war; leider vererbte sie sich auch auf das Talent von Brandes junger, schöner Frau. Er war ein kalter, talentloser Schauspieler, der jetzt anfing, als Schriftsteller sich geltend zu machen, seine Frau dagegen besaß ein natürliches, hinreißendes Feuer, das leider bei solchen Mustern der Entstellung nicht entging. Man sagte von ihr: sie schwämme gleichsam in der Luft und gebrauche die Arme um durchzusegeln. Auch die Mühe, welche der würdige Ramler sich mit der Verbesserung der Declamation am Berliner Theater gab, schlug nicht zum Segen aus. Er drang auf einen gesang-

artig pathetischen Vortrag, der seinen Oden und Cantaten angemessen sein mochte, aber nicht der lebendigen, dramatischen Sprache, und der leider nur zu gut zu Döbellins und der Neuhof Spielweise paßte, dem Unfuge also noch eine gelehrte Autorität gab.

Ein wohlthätiges Resultat hatte Döbellins ertobtes Ansehen doch, auch den Harlekin donnerte er auf der Berliner Bühne nieder. Die Gebrüder Schuch sahen ein, daß der buntscheckige Spaßmacher auf dem Theatermarkte allen Cours verloren hatte und ließen daher seine Abschaffung 1766 zu. Damit war der letzte Funke der Stegreifburleske in Norddeutschland ausgelöscht.

Döbellin erlangte ein Jahr darauf das zweite preußische Privilegium und unternahm nun mit seiner Gesellschaft das Leipziger und Hamburger Repertoir in Königsberg, Breslau, Magdeburg und in Berlin zu Ansehen zu bringen. Das Unternehmen war schwer. Unter einem der größten Könige der Geschichte, der vom feinsten Kunstgeschmacke, selbst Dichter und Musiker war, Angesichts einer Academie der Wissenschaften und der Künste, in einer Hauptstadt von allgemeinem Bildungsstreben, — war das deutsche Theater um fünfundzwanzig Jahre hinter den Städten Mitteldeutschlands zurück.

Ein wichtiger Moment sollte Döbellin zu Hülfe kommen.

Lessing hatte Minna von Barnhelm geschrieben, das deutsche Drama auf einen Schlag von den letzten Anhängseln des französischen Costüms frei gemacht, das Nationalgefühl, das durch Friedrichs II. Siege, durch die Bewegung, welche Klopstock in der Poesie hervorgerufen, mächtig angeregt war, für die Bühne gewonnen. Er hatte den Sieg bei Roßbach auf dem Felde der Dramatik wiederholt und dabei seine, in der „Miß Sara" eingeschlagene Richtung, noch dreister verfolgt; er war den Interessen der bürgerlichen Gesellschaft, ja denen desselbigen Tages förmlich zu Leibe gerückt. Döbellin setzte, nach vielen Schwierigkeiten die Aufführung in Berlin (1767) durch. Das brach die Gleichgültigkeit des besseren Publikums für die deutsche Bühne. Sechsmal hinter einander und binnen zwei nud zwanzig Tagen neunzehnmal — etwas zu jener Zeit in Norddeutschland Unerhörtes — wurde das Stück gegeben.

Lessing hatte den Lebensnerv der Berliner getroffen, das patriotische Interesse zur Bühne hingelockt und die verirrte Schauspielkunst für die Wahrheit electrisirt.

Die Wirkung dieses Momentes wurde freilich nicht festgehalten und fortgebildet, Berlin behielt ein unstät wechselndes Theatertreiben bis Koch mit seiner trefflichen und wohlgeordneten Gesellschaft erschien, im Juni 1771 mit Miß Sara und einem Prologe von Ramler

begann und bald durch die Anziehungskraft ſeiner Singſpiele ein ſtabiles Theater in Berlin möglich machte.

Leipzig büßte mit ſeiner Entfernung für immer den Vortritt im Entwicklungsgange der Schauſpielkunſt ein. Das Anſehen der Leipziger Schule war bereits im Verlöſchen, die neue Phaſe unſrer Kunſt leuchtete ſchon an einer andern Stelle.

IV.

Beginn der Hamburger Schule.

Ackermann's Prinzipalschaft.

(1764—1767.)

Nach Hamburg haben wir unsern Blick zu wenden, dieser Stadt, welche bisher schon an theatralischer Wichtigkeit mit Leipzig gewetteifert hatte. Hier war es, wo die große Wandlung, welche in Eckhofs Bestrebungen, in Lessings Erfolge mit Miß Sara sich angekündigt hatte, festen Boden gewinnen und sich vollenden sollte.

Konrad Ackermann hatte hier mit seiner Gesellschaft im September 1764 Kochs Stelle eingenommen.

Wir erinnern uns, daß er mit Eckhof zugleich bei Schönemann debütirt, dann sich den Unternehmungen der Frau Schröder angeschlossen hatte, die er 1749 in Moskau

geheirathet. Alles was er bei der Prinzipalſchaft in Rußland erworben, hatte er ſehr übereilt an den Bau eines Schauſpielhauſes in Königsberg geſetzt, dies beim Ausbruch des ſiebenjährigen Krieges noch übereilter im Stich gelaſſen, ſeinen Wanderzug bis nach der Schweiz hinunter geführt und erſt nach dem Frieden ſich dem Kreiſe der tonangebenden Bühnen wieder genähert. — Die Zeit war eben gekommen, wo der geſunde Naturalismus ſeines Talentes wichtigen Einfluß äußern ſollte.

Ackermann war von wohlgebildeter, imponirender Geſtalt, ſeltener Körperſtärke und Gewandtheit, mit einer tönenden Stimme begabt. Eine ſoldatiſche Natur, die ſich in der Jugend unter dem Feldmarſchall von Münnich im Türkenkriege geſtählt hatte. Er war ein guter Fechter und Reiter, ein Schlittſchuhläufer, der von Danzig bis Königsberg die Eisbahn in einem Zuge durchmaß. Ein geſchickter Tänzer, der noch bei vorgerückten Jahren und ziemlicher Corpulenz, die gewagten Ballettſprünge jener Zeit: durch den Spiegel oder durchs Fenſter u. ſ. w. nicht ſcheute. Er verſtand mehrere Sprachen, etwas von Wundarznei und Landwirthſchaft, vom Zeichnen und Malen, und das Tabackrauchen aus dem Grunde.

Er war beherzt und entſchloſſen bei äußern Anläſſen, ja zu Gewaltſamkeiten geneigt, dagegen verlor er leicht den Muth und das Selbſtvertrauen, wo es auf ruhige Beharrlichkeit, auf kluge Mäßigung ankam. Streng

rechtschaffen und von orthodoxer Gottesfurcht, gutherzig und dabei leichtgläubig. Schnell vertrauend und von sanguinischen Hoffnungen, sprang er bald von gewagten Unternehmungen zu verzagtem Aufgeben derselben über.

Er war recht ein Mann von deutschem Schrot und Korn, von gesunder Derbheit und Naivetät. Seine Darstellungen, Muster von farbiger Frische und natürlichem Maaß, hatten gar kein Vorbild, sondern kamen unbefangen aus seiner geraden Natur, nach unvermittelter Auffassung. Darum mißlangen ihm auch ideale Rollen, Liebhaber, Heroen der französirenden Tragödie gänzlich, er konnte sich ihre künstlerische Convention durchaus nicht zu eigen machen, wogegen Eckhof und Schröder mit Bewunderung von seinen bürgerlichen, gutherzigen, soldatischen und humoristischen Rollen sprachen. Schröder sagte von ihm: „Der komische Schauspieler stand in ihm weit über dem tragischen, aber in ersterem Fache gab es durchaus keine Rolle, die er nicht vollkommen darstellte Ich erinnere mich nicht, in den langen Jahren meiner Beobachtung, eine einzige Uebertreibung von ihm bemerkt zu haben. Ich kann mich leider nicht rühmen, meinem Muster — dem einzigen komischen Schauspieler, den ich für vollendet erkannte — hierin treu geblieben zu sein. Und mit welchen Sprachwerkzeugen hatte die Natur ihn versehen! O es muß noch Menschen geben, die sich seines Sir Sampson, seines Ulfo, Sternfels, Paul Werner,

Kauzer*) erinnern. Dieſe mögen beurtheilen, ob er in früheren Jahren, bei gutem Gedächtniſſe und des Theaters nicht überſatt, auf Herzen wirken konnte.“ Daß Moliere'ſche und Holberg'ſche Charaktere ihm beſonders gelingen mußten, geht aus alle dem hervor und ſo nennt man denn auch unter ſeinen vorzüglichen Rollen: die Criſpine, Orgon im Tartüffe, den Geizigen, dann den politiſchen Kannengießer, den Geſchäftigen und die Rolle des Scheerenſchleifers in einem kleinen Stücke dieſes Namens.

Solch eine kräftige, urſprüngliche Natur wie Ackermanns, die ſo ganz auf ſich ſelber ſtand, mußte gerade in dieſem Momente für die Schauſpielkunſt von großer Wichtigkeit ſein. Noch wichtiger war es, daß Eckhof, der an Redlichkeit und Wahrheitsliebe ihm ſo innig verwandt, aber an künſtleriſchem Verſtande ihm überlegen war, und bereits eine reformatoriſche Gewalt über die herrſchende Schule gewonnen hatte, ſich ihm, der ſeiner Jugend die erſte Natürlichkeitsrichtung gegeben, jetzt aufs Neue anſchloß und an dem Reichthum ſeiner unbefangenen Natur erſtarkte. Denn in dieſe Zeit der Wiedervereinigung mit Ackermann fällt die vollſtändige und eigenthümliche Künſtlerreife Eckhofs, in welcher er in Geiſt und Mitteln Eins geworden. Er ſpielte von nun an immer

*) in Stephani's Werbern

mehr ältere Rollen, die seiner Persönlichkeit vornehmlich zusagten, immer mehr fiel das angelebte Pathos von ihm ab, und die innere Würde, der herzgewinnende Wahrheitsadel seiner künstlerischen Individualität trat hervor. In Ackermanns Nähe wuchs sein Muth: ganz er selbst zu sein.

Von größter Wichtigkeit war es ferner, daß der geniale Jüngling Schröder, Ackermanns Stiefsohn, an solch einem Muster heraufwuchs. Gewiß ist, daß Alles was Eckhof und Schröder für die deutsche Schauspielkunst gethan — und sie sind ihre wahren Gründer und Vollender — in Ackermanns Naturalismus seinen Nahrungsquell fand. Er war das Fundament der Hamburger, der eigentlich deutschen Schule.

Ackermanns Familie selbst bildete den Stamm seiner Gesellschaft. Seine Frau war eine sehr verständige und besonders gemüthvolle Schauspielerin; dazu besaß sie alle Eigenschaften einer tüchtigen Prinzipalin. Sie studirte nicht nur den Kindern, jungen Mädchen und Frauen, sondern oft auch den Männern der Truppe, die Rollen ein, und Schröder sagt: „ihr sei kein falscher Accent und keine Feinheit entgangen." Sie verfertigte die nöthigen Theaterreden oder Gelegenheitsstücke, mit denen die Wandertruppen in jeder Stadt ihre Vorstellungen zu beginnen und zu schließen pflegten, verbesserte Mangelhaftigkeiten im Ausdruck oder Versbau der Uebersetzungen, leitete daneben aber auch mit großer Geschicklichkeit

die Anfertigung der Garderobe, auf welche Ackermann eine bisher nicht dageweſene Sorgfalt und Liberalität wandte. Sie ſtickte vortrefflich und hielt ihre Töchter zu Hülfsarbeiten an; die ganze Familie war oft zum Nähen, Sticken und Vergolden der Garderobe angeſtellt.

Ihre beiden Töchter, obſchon kaum der Kindheit entwachſen, offenbarten ſchon die bedeutenden Talente, welche ſie bald zu bewunderten Lieblingen des Publikums machen ſollten. Die ältere, Dorothea, neigte ſich den ſentimentalen, die jüngere, Charlotte, dem muntern Fache zu. Die Theaterkinder zu jener Zeit wurden ſchon zu zwölf Jahren als Liebhaberinnen eingeſtellt und Geſang und Tanz exercirte man viel früher.

Der Sohn des Hauſes, Friedrich Ludwig Schröder, war damals zwanzig Jahre alt; ein wunderbar im wildeſten Theaterwirrwarr aufgeſchoſſenes Genie, das mit Jünglingsunverſchämtheit ſchon die entſchiedenſten Erfolge an ſich riß. Er hatte ſich vornehmlich der Tanzkunſt ergeben, war ſtolz auf groteske Pas und gewagte Sprünge, machte den Ballettmeiſter der Geſellſchaft, auch den Maſchiniſten, ſpielte nebenbei Aushülfsrollen in der Tragödie und die komiſchen Bedienten der Comödie, jene Nachkommen des Hans Wurſt in gerader Linie, die zum Zeichen ihrer luſtigen Abſtammung noch in rothen Strümpfen und beſchnürtem Kleide erſchienen. Den Truffaldino im Diener zweier Herren von Goldoni, dieſen vollſtändigen Arlechinocharakter, gab er damals ſchon mit einer

Meisterschaft, die seinen strengen Stiefvater Ackermann als Zuschauer in die Coulisse bannte und ihm einen Fluch der Bewunderung nach dem andern entlockte.

Wie Eckhof, der erste tragische Schauspieler seiner Zeit, sich diesem Familienstamm der Gesellschaft angeschlossen hatte, so trat auch in Frau Hensel*) die erste tragische Schauspielerin hinzu. Sie war von imponirender Gestalt, die nur in spätern Jahren durch ihre Fülle plump erschien, das Gesicht von regelmäßig, kühnem Schnitt. Lessing rühmt ihren Vortrag, die Leichtigkeit und Präcision, mit welcher sie den holprigsten, dunkelsten Vers zu commentiren verstehe, auch die Erfindungskraft, mit welcher sie dem Dichter Schönheiten leihe, an die er selbst schwerlich gedacht. Sie hat in heroischen Rollen große Berühmtheit erlangt, Schröder aber zog sie in sanften Charakteren vor, tadelte ihren Anstand, der von Andern als edel gepriesen wurde, nannte ihren Kothurngang Dragonerschritt und fand ihre Zittertöne in leidenschaftlichen Rollen, mit denen sie „Ooo! Aaach! Thräääänen" u. s. w. sprach, unleidlich. Alles Resultate der Leipziger Schule, von welcher überhaupt die Schauspielerinnen sich viel schwerer losmachten als die Männer.

Sophie Schulz war zum Theter zurückgekehrt und

*) unter dem Namen ihres zweiten Mannes Seyler am meisten gekannt. Wir haben sie zuletzt in Schuchs Gesellschaft gesehen, jetzt kam sie von Wien zurück.

heirathete den jungen Boek, der die Barbierſtube mit der Bühne vertauſcht hatte. Noch immer ſtanden ihr die Männerkleider beſonders gut, ſie bewegte den Hut leichter als den Fächer, in Weiberkleidern war ſie ſteif und geziert, wenn ſie den Ausdruck der Zärtlichkeit ſuchte. Leidenſchaftliche Rollen dagegen, wie Marwood in Miß Sara gelangen ihr ausnehmend. Eine junge Karoline Schulz erwarb durch ihre Schönheit, Jugend und Lebhaftigkeit in muntern Rollen und graziöſem Tanz bald die Gunſt des männlichen Publikums. Auch Eckhofs Frau gehörte noch einige Zeit der Geſellſchaft an, bis eine unheilbare Hypochondrie ſie von der Bühne entfernte und den armen Eckhof zum häuslichen Märtyrer machte.

Unter dem männlichen Perſonale zeichneten ſich aus: Henſel, der uns ſchon bekannt iſt, Schröter*) in zärtlichen Alten und Humoriſten, Boek, der zu ruhigen und fein komiſchen Rollen viel Anlage zeigte, den Theophan im Freigeiſte gut ſpielte, dagegen im Tragiſchen den Mund zu voll nahm, geſangartig declamirte oder bellte. Borchers, ein genialer, den Studien entlaufener, junger Mann, blond, wohlgebildet, nur daß ihm, wie Eckhof, der Kopf in den Schultern ſteckte. Er war von außerordentlichem, vielſeitigem Talent, lebhaftem Mienenſpiel, voll Feuer, Geiſt und ſprudelndem Witze und hielt

*) der Vater der ſpäter in Weimar berühmt gewordenen Corona Schröter.

ſich mit Begeiſterung an Eckhofs Muſter. Daher kam es denn aber auch, daß er den Ausdruck verbiſſener Wuth, den Eckhof meiſterhaft in der Gewalt hatte, zu ſeiner Lieblingsfärbung wählte und darüber um ſo mehr undeutlich wurde, als die Gutturalausſprache des Buchſtabens r ihm eine ſchnarrende Sprache gab. Er zeichnete ſich bald ebenſoſehr in Liebhaber- und Heldenrollen, wie in zärtlichen und komiſchen Alten und Raiſonneurs*) aus. Borchers wurde zum wahren Typus des wilden Theatergenies. Er lernte keine Rolle, extemporirte aber bewundernswürdig, ſeiner Liederlichkeit, ſeiner grenzenloſen Spielwuth ſah man um der ausgezeichneten geſelligen Talente, um des nie verſiegenden Humors willen nach, mit dem er Nächte lang die Koſten der witzigſten Unterhaltung allein tragen konnte.

Gewiß, es war ein merkwürdiges Häuflein, dieſe Ackermann'ſche Geſellſchaft. Von mannichfaltiger Begabung, von elaſtiſchen Kräften und Alle — bis auf den eingebildeten jungen Schröder — in Eckhof den Meiſter und das Vorbild anerkennend. Der treuherzige Ackermann ging in dieſem Vertrauen voran, gern folgte er Eckhofs Rath und Anordnungen in der künſtleriſchen Praxis, und ſelbſt die hochfahrende Frau Henſel gab der Geſellſchaft das Beiſpiel: ſich Eckhofs Schule, namentlich für die Rede, zu Nutzen zu machen.

---

*) ſo hieß damals das Fach der reflectirenden Charaktere.

Eine ſolche Verſchmelzung der ſchönſten Elemente ſchien eine herrliche Kunſtepoche zu verheißen, leider ſollte auch diesmal wieder die Hoffnung getäuſcht werden.

Die nächſte Schwierigkeit war: eine Bühne zu finden. Anfangs zwar konnte Ackermann auf dem Koch'ſchen Theater im Dragonerſtalle ſpielen, aber Koch gab es nicht lange zu, weil er ſich ſelbſt eine mögliche Rückkehr nach Hamburg offen halten wollte. Die Prinzipalſchaft war ein fortwährender Kampf, in dem man ſich auf mehr als eine Rückzugslinie ſtützen mußte. Nun richtete Ackermann ſich auf die erſten Monate des Jahres 1765, eine kleine Bühne im Concertſaale ein und zog dann, während der Bau eines neuen Theaters an der Stelle des alten Opernhauſes bewerkſtelligt wurde, nach Bremen.

Hier wurde die Geſellſchaft nicht nur mit Beifall, ſondern mit einer ſo warmen Gaſtfreundſchaft aufgenommen, daß der geiſtliche Unwille darüber auf den Kanzeln laut wurde; die Obrigkeit mußte endlich dieſen zelotiſchen Ausfällen wehren. Wir ſehen, der geiſtlichen Verfolgung war die Schauſpielkunſt noch lange nicht entrückt. Im Juli ſchon war das neue Theater in Hamburg fertig und wurde mit einem Prologe von Löwen, der ſich geſchäftig an Ackermann gedrängt hatte, „die Comödie im Tempel der Tugend", mit Zelmire von Belloy und einem neuen Ballett, „die Kornärndte", eingeweiht.

Bis dahin hatte Alles ein günſtiges Anſehn, bald aber ſollten mancherlei innere Schäden ſich erklären.

Der Theaterbau erwies ſich als eine unvorſichtige und unvortheilhafte Unternehmung, ſeine mangelhafte Beſchaffenheit machte koſtſpielige Aenderungen nöthig. Die glanzvollen Ballette, welche die Vorliebe und der Ehrgeiz des jungen Schröder an keinem Abende fehlen ließ, und welche die Hauptſtützen des Unternehmens abgeben ſollten, überſättigten das Publikum bald und ſtumpften die überreizte Schauluſt ab.

Auf die Pracht der Garderobe wandte Ackermann unverhältnißmäßige Koſten, aber ohne dem guten Geſchmack oder dem Fortſchritte in der Coſtümtreue damit zu dienen, denn man ging nicht über die Rococomuſter der Opernbühne hinaus. Er führte ſchönere Stoffe, als bisher üblich waren, ein, ächte Treſſen und Stickereien, alſo einen etwas prahleriſchen Pomp, deſſen die Bühne nicht bedarf, wo aller Apparat nur ſcheinen, nicht wirklich ſein ſoll, was er bedeutet. Die ſplendiden Ausſtattungen machten Anfangs Aufſehen, natürlich aber konnten ſie keinen dauernden Reiz ausüben und ſteigerten nur die Anſprüche. Stücke von wenig Bedeutung, wie Soliman II. und im folgenden Jahre (1766) die Belagerung von Calais wurden mit nie geſehener Pracht gegeben, darüber erſchienen dann treffliche Vorſtellungen werthvoller Stücke in alter Ausſtattung allzu ärmlich, das verwöhnte Publikum ließ ſie leer und machte durch ſeinen Beſuch nicht einmal jene Prachtvorſtellungen bezahlt. Ackermann hatte nicht das geringſte Talent zu

Speculationen und dennoch hielt er es für seine Prinzipalpflicht deren unaufhörlich zu machen. Schon so oft hatte seine Familie dies falsche Bestreben mit kläglichen Finanzklemmen gebüßt, jetzt trat der Fall wieder ein und brachte ihn dahin zu Hülfsmitteln seine Zuflucht zu nehmen, die ihm doch von Grunde des Herzens aus zuwider waren; er rief eine italienische Bande zu Hülfe, welche die verrufenen Intermezzi, ja sogar den Harlekin wieder auf seine Bühne brachten.

Welch eine Genugthuung lag in diesem Ergebniß für Kochs Verfahren, dieses hartnäckigen Verfechters des langweiligen juste milieu, der keinen Geschmack vollständig befriedigte, aber auch mit keinem gebrochen hatte! Ackermann büßte es nun, daß er auf die Schaulust des Publikums speculirt, er hätte bedenken sollen, daß wenn verwerfliche Maßregeln glücken sollen, sie nicht von honetten Leuten ergriffen werden müssen.

Zu seinen drückenden Geldverlegenheiten gesellten sich zum Ueberfluß noch andre, welche aus einem gefährlichen Zerwürfnisse im Personal hervorgingen.

Frau Hensel, dieses erste merkwürdige Beispiel der unseligen Schauspielerkrankheit: allen Beifall, und folglich auch alle guten Rollen, allein besitzen zu wollen und jeden Erfolg, den ein andres Talent erringt, als eine empörende Kränkung zu empfinden, diese heftige Frau konnte es nicht ertragen, daß die junge hübsche Karoline Schulz gefiel. An Anlaß zu Streitigkeiten und

Feindseligkeiten konnte es nun nicht fehlen, beide Partheien sammelten einen Anhang, es entstand eine förmliche Spaltung im Publikum und die Anhänger der Hensel wurden zugleich Ackermanns Feinde. Löwen, der bisher den Hausfreund und eifrigen Helfer gemacht hatte, und mit vielem gutem Rath und schlechten Stücken lästig geworden war, fand jetzt seinen Vortheil darin sich zur Henselschen Parthei zu schlagen und Pamphlete gegen die Theaterdirection zu schreiben, welche Zerwürfniß, Anfeindung, Verdruß und Verwirrung vermehrten und auch dem unbefangenen Theile des Publikums den Theaterbesuch verleideten.

Hier haben wir das erste Beispiel einer einflußreichen weiblichen Coulissenfeindschaft; die deutsche Bühne fing an sich zu formiren.

Endlich gingen die Anhänger der Frau Hensel, an der Spitze ihr begünstigter Verehrer, der Kaufmann Seyler, so weit, den Plan zu fassen: ihrer vergötterten Künstlerin einen unbestrittenen Schauplatz zu schaffen, ein Theater zu errichten, mit dem sie nach ihren Ansichten schalten könnten.

Dieser Partheizweck heftete sich aber zugleich an würdigere Pläne zu wichtigen Reformen, zu denen der allgemeine Zustand der deutschen Bühne hindrängte, und deren Nothwendigkeit durch den üblen Zustand des Ackermann'schen Theaters erwiesen schien.

Man muß Löwen das Verdienst lassen, daß er, der

in dem Anhang der Henſel das Wort führte, den Vortheil dieſer Stellung benutzt hat, um Grundſätze für die Organiſation der Bühne zur Anerkennung zu bringen, welche damals noch ſehr fremd und unerwogen waren.

Soll die dramatiſche Kunſt gedeihen, ſo lautete die Beweisführung für die Nothwendigkeit der Reform, ſo muß ſie unabhängig gemacht werden vom äußern Bedürfniß, ſie muß keine andre Aufgabe haben: als das Beſte zu leiſten, was ſie vermag. Elias Schlegel hatte ſchon ausgeſprochen, daß man dem Schauſpieler ſelbſt die Sorge nicht überlaſſen müſſe, auf Verluſt und Gewinn zu arbeiten, und Leſſing fügte hinzu: „Die Prinzipalſchaft hat eine freie Kunſt zu einem Handwerke herabgeſetzt, welches der Meiſter mehrentheils deſto nachläſſiger und eigennütziger treibt, je gewiſſere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus verſprechen.“ Und weiter ſagte er: daß aus einer Veränderung dieſes Zuſtandes leicht und geſchwind alle andern Verbeſſerungen erwachſen können, deren das Theater bedürfe.

Dieſe Verbeſſerungen konnten aber nur aus einer künſtleriſchen Leitung hervorgehen, welche vornehmlich von äſthetiſchen und ſittlichen Grundſätzen ausging, auf ſtabile, geſicherte Verhältniſſe geſtützt, von der ängſtlichen Sorge um jede Tageseinnahme, von jeder vorübergehenden Laune des Publikums unabhängig wäre. Denn ſo heterogene Forderungen, wie ſie an die Prinzipalſchaft, zum Beſten der Kunſt, gemacht werden mußten, konnten

nur von ganz ausnahmsweisen Individuen erfüllt werden. Ein praktisch erfahrener künstlerischer Direktor, also auch ein guter Schauspieler, sollte zugleich ein sparsamer Verwalter, von eben so unternehmendem, als vorsichtigem Geschäftsgeiste sein. Und auf die Seltenheit eines solchen Zusammentreffens der ausgezeichnetsten Eigenschaften war das Wohl und Wehe des Theaters gestellt! Alle bisherigen Erfahrungen führten zu dem Schluß, daß die Prinzipalschaft die nächste Ursache des mangelhaften Bühnenzustandes sei, daß man sie abschaffen und eine Direktion organisiren müsse, bei welcher die künstlerische Autorität von der ökonomischen Verwaltung befreit wäre. Man zog ferner aus den bisherigen Erfahrungen den Beweis, daß nur der Mangel an Grundkapitalien das Theater so steten Schwankungen und so häufig dem plötzlichen Untergange ausgesetzt habe, daß wenn ein sichrer finanzieller Rückhalt über kritische Zeiten hinweghelfe, jeder Ausfall in den Einnahmen sich später wieder ausgleichen müsse, daß somit ein wohlfundirtes Theater mit Sicherheit bestehen und den höheren Forderungen der Nation entsprechen könne.

Auf diese an und für sich durchaus richtigen, nur in der Ausführung schwierigen Postulate hin, verbanden sich zwölf Hamburger Bürger zur Unternehmung eines solchen musterhaften, des ersten deutschen Nationaltheaters. Dieser sogenannten Hamburger Entreprise standen die Kaufleute Seyler, Tillemann und

Bubbers*) als engerer Ausschuß vor; sie pachteten Theater, Decorationen und Garderobe von Ackermann, der froh war, sich so vom Ruin gerettet zu sehen und fast mit seiner ganzen Gesellschaft unter der neuen Direction verblieb. Er schloß am 6. März 1767 mit dem Ruhmredigen und dem Ballett Cephalus und Prokris seine kummervolle Prinzipalschaft. So verunglückt sie aber auch erschien, so folgewichtig war sie dennoch. Nicht nur in so fern aus ihrem Ruin die thatsächliche Anerkennung neuer und heilsamer Grundsätze hervorging, sondern indem dieser Verein merkwürdiger Talente dritthalb Jahre zusammengeblieben war und, in der gemeinsamen Arbeit, von Ackermanns und Eckhofs Einfluß den Typus der Natürlichkeitsrichtung empfangen hatte. Wenn auch die Schwankungen, nach der Manier der Leipziger Schule hin, noch lange fortdauerten, der Grund der Hamburger Schule war hier gelegt, und durch alle Noth und Wirrnisse dieser unruhigen Jahre hatte das Streben nach ungezierter Wahrheit still und mächtig in der Kunstgenossenschaft Wurzel geschlagen.

*) Der ehemalige Schauspieler bei Schönemann, jetzt Tapetenfabrikant.

V.

Das erſte deutſche Nationaltheater.

Die Hamburger Entrepriſe.

(1767 — 1769.)

Es war der ſchönſte Ehrenkranz, den, in dem Wettſtreit der Städte um das theatraliſche Anſehn, Hamburg an ſich riß, als es inmitten des immer noch im Allgemeinen barbariſchen Zuſtandes, die Gründung einer Bühne nach durchaus idealen Prinzipien unternahm. Man müßte die patriotiſche Kühnheit dieſes Schrittes bewundern, wenn die Unternehmer im Stande geweſen wären, die Schwierigkeiten deſſelben vollkommen zu würdigen und wenn die Motive der beiden Stimmführer ganz rein geweſen wären. Indeſſen mag immerhin die Entrepriſe von einer Theaterkabale ihre erſte Anregung datiren, mochte Seyler zunächſt

durch ſeine Leidenſchaft für Frau Henſel, Löwen durch ſeinen mehr als zweideutigen Ehrgeiz getrieben worden ſein, ihr Werk kündigte in ſeiner Organiſation einen ſo edlen Willen an: der dramatiſchen Kunſt zum erſtenmale in Deutſchland ihr höheres Recht vollſtändig zu verſchaffen, daß alle Wohlgeſinnten mit frohem Antheil dafür eingenommen werden mußten.

Die erſte Grundlage des Unternehmens ſollte die Stabilität des Theaters ſein.

Dieſe Maßregel war es, welche damals allgemein als erſtes und vornehmſtes Erforderniß für einen beſſeren Zuſtand betrachtet wurde. Die bedeutendſten Stimmen der Zeit wiederholten dies unabläſſig. Was der ambulante Zuſtand nützen konnte, die Theaterluſt überall anzuregen, die Wandertruppen zum Wetteifer anzuſpornen, das hatte er geleiſtet; den Forderungen, welche der vorſchreitende Geſchmack zu machen hatte, war er entgegen. Der geſchickteſte aller Prinzipale, Koch, hatte darum die Stätigkeit ſeines Aufenthaltes zur Hauptmaxime ſeiner Leitung gemacht.

Damals fiel es wohl niemandem ein, daß eine Zeit kommen werde, deren Stimmführer in Sachen des theatraliſchen Geſchmacks die Stabilität und den geordneten Zuſtand unſrer Bühne beklagen, die Wiederkehr zum Wanderleben als ein Belebungs- und Erneuerungsmittel der Schauſpielkunſt darſtellen könnten; daß man den Fortſchritt im Rückſchritt ſuchen würde.

Es ist in unsern Tagen vielfach behauptet worden: ein heimath- und besitzloser Zustand versetze das ganze Leben des Schauspielers auf ein unabhängig poetisches Gebiet, das seiner Productionskraft einen ungebundenen Schwung vergönne; das geniale Vagabundenleben halte sein Blut und seine Phantasie lebendig und frisch. Man hat gefolgert: der Verfall der Schauspielkunst habe in dem gemächlicheren, ja in dem sittlicheren Zustande der Schauspieler seinen Grund.

Ob es sich verantworten läßt, das Gedeihen einer Kunst durch bürgerliches und moralisches Elend fördern zu wollen, soll hier nicht untersucht werden, nur auf den geschichtlichen Hergang mögen wir sehen, um uns über diese Streitfrage aufzuklären.

Jenes geniale Vagabundenleben hat in den Studententruppen des siebenzehnten Jahrhunderts vollständig existirt. Allerdings versetzte der heimath- und besitzlose Zustand damals die jungen munteren Leute auf ein unabhängig poetisches Gebiet, und wir haben an den Wagnissen der Improvisation bei Velthens Genossen gesehen, daß in der That die Productionskraft einen ungebundenen und übermüthigen Schwung gewann. War denn aber daraus eine gesunde Kunstentwicklung hervorgegangen? Nichts weniger als das. Nur die äußerste Verwilderung des Geschmackes, das Versinken der Kunst in den Schmutz des unwürdigsten Unfuges war die Folge jener Periode. Alle Fortschritte dagegen, durch welche sich die Kunst zu

einem neuen Leben aufgerichtet hat, ſind, von Velthen an, immer an die Epochen des bleibenden Aufenthaltes irgend einer Truppe geknüpft geweſen.

Die Stabilität ſchließt ſogar eine Nöthigung zu Fortſchritten in ſich. Wenn die Wandertruppen mit einem Vorrathe von wenigen Stücken, durch Erregung augenblicklicher Neugier, von Ort zu Ort ſich erhalten konnten, ſo forderte ein dauernder Aufenthalt nicht nur eine Erweiterung des Repertoirs, ſondern auch beſſere Wahl der Stücke, genaueres Einüben derſelben — wozu das Wanderleben keine Ruhe ließ — um die Theilnahme auch dauernd zu feſſeln.

Und war denn das Vagabundenleben der Schauſpieler wirklich poetiſch? Hielt es denn in der That ihr Blut und ihre Phantaſie lebendig und friſch?

So lange die Studenten bei den älteſten Truppen ab und zu liefen, und die theatraliſche Laufbahn nur eine etwas verlängerte Ferienreiſe war — die leicht bepackt unternommen, und aufgegeben wird ſobald das Vergnügen daran nachläßt — ſo lange blieben dieſe Wanderzüge luſtig und poetiſch. Sobald aber das Schauſpielerleben über die Studentenjahre hinaus dauerte, ſobald die Frauen bei den Truppen heimiſch wurden, Ehen entſtanden, und nun die Häuslichkeit, die ihrer Natur nach Stabilität verlangt, mit Krankheiten, Wochenbetten und zahlreichem Kindergeſchleppe mit auf den Thespiskarren geladen werden mußte; als nun der Wechſel der Jahres-

zeiten und der Zeitumstände nicht mehr mit studentischem Leichtsinn getragen werden konnte, auch das Gespenst des dürftigen und kränklichen Alters hohläugig hinter dem Zuge herschlich, da verwandelte sich die Unabhängigkeit des Wanderlebens in die allerdrückendste Abhängigkeit. Nicht poetischer wurde des Schauspielers Leben dadurch, nein prosaischer; belastet von den widrigsten Materialitäten, in unausgesetzter Sorge und Arbeit: die Nomadenwirthschaft aufzuschlagen und abzubrechen.

Man werfe nun einen flüchtigen Blick auf die Biographieen der Schauspieler jener Zeit, um zu sehen, wie Geist und Gemüth unablässig von der Noth und Prosa des Lebens befangen wurden. Man lese nur, wie Schröder die Ankunft Eckhofs bei der Ackermann'schen Truppe in Braunschweig beschreibt*). Wie der erste Heros der deutschen Bühne unter dem Segeltuche des Frachtwagens in lächerlichem Aufzuge hervorkriecht, so mißlaunig, daß er den Gruß der alten langentbehrten Jugendfreunde kaum erwidert und seine Hunde, seine kränkelnde Frau und Schülerin aus dem Stroh des Wagens hervorholt. Wie ihn dann, eine Stunde lang das Abpacken seiner Habseligkeiten, die Abrechnung mit dem Fuhrmann und das daran hängende Gezänk festhält. Wie er am Tische seines Freundes nur Worte hat, für die Mühseligkeit der Reisen, die damals auf unwegsamen Straßen, auf einem

*) In dessen Biographie von Meyer. 1. Bd.

Planwagen gemacht werden mußten; denn der erſte Schauſpieler Deutſchlands war nicht in der Lage, eine gemächlichere Gelegenheit bezahlen zu können. Wie er ſich endlich nicht Zeit gönnt, ſich zu ſättigen, ſondern bald mit dem Zettelträger fort durch die Stadt läuft, um ſich nur Dach und Fach zu ſuchen.

Wenn man nun erwägt, wie unzählige Male dieſe Mühſeligkeiten ſich wiederholten, da der Aufenthalt in einer Stadt gewöhnlich nur wenige Wochen, oft nur acht bis zehn Tage dauerte, ſo wird die Behauptung, daß ſolch Wanderleben poetiſch, belebend und erfriſchend ſei, wohl zu Boden fallen müſſen.

Welche ſittliche Nachtheile aus dieſen Zuſtänden hervorgehen mußten, welche Verwahrloſung der Kinderzucht, welch ein ſtetes Wirthshaustreiben der Männer, welche fortwährend verſchuldete Haushaltungen, weil das knappe Einkommen bei der koſtſpieligen Unregelmäßigkeit des Lebens unmöglich ausreichen konnte, das Alles bedarf der Ausführung nicht; aber es gingen auch — was noch wenig erwogen iſt — große Summen bei dieſen Reiſen auf, die außerdem ſo viel zum Gedeihen eines beſſeren Zuſtandes hätten nützen können. So koſtete z. B. eine Reiſe der Ackermann'ſchen Geſellſchaft von Königsberg nach Leipzig, die eilig, alſo ausnahmsweis mit Extrapoſt gemacht werden mußte, über 2000 Thlr.

Nein, zu jener Zeit, mitten in dieſen lebendigen Erfahrungen, galt es für unzweifelhaft, daß der Schau-

spielerstand in diesem zigeunerhaften Zustande, in diesem Wust und Gewirr der widrigsten Plackerei und der nothwendig daraus hervorgehenden Verschlämmung aller künstlerischen und sittlichen Beziehungen, nicht verharren dürfe, wenn man ihm die geistigen Schätze der Nation anvertrauen, wenn man von ihm Darstellung veredelter durchgeistigter Menschheit verlangen wollte.

Darum proclamirte die Hamburger Entreprise die Stabilität ihres Theaters; ja sie that noch mehr, sie verhieß verdienten Schauspielern Unterstützung im Alter, um dem Stande die möglichste Sicherstellung zu geben.

Es wurde ferner, um die vaterländische dramatische Dichtkunst zu fördern, ein jährlicher Preis von 50 Ducaten für das beste Lustspiel ausgesetzt*).

Die Geschmacksreinigung des Repertoirs begann mit völliger Ausschließung des Balletts. Man wollte bloße Schaulust und Sinnenreiz gänzlich aus dem theatralischen Genuß verbannen. Dem Ballettmeister, dem jungen Schröder stellte man frei, als Schauspieler bei der Gesellschaft zu bleiben, was er aber von sich wies und zu dem Prinzipal von Kurz nach Frankfurth a/M. ging.

Nächst ihm verließ nur Caroline Schulz, die hübsche

*) Schon 1737 hatte Nicolai, als Redacteur der Bibliothek der schönen Wissenschaften, einen Preis von 50 Thlr. ausgesetzt, welcher im folgenden Jahre dem Kodrus von Chronegk ertheilt worden war. Dies rühmliche Beispiel suchte die Entreprise nun zu übertreffen.

Nebenbuhlerin der Henſel, mit ihrem Bruder, dem Tänzer die Geſellſchaft und ging zu Koch, Frau Ackermann zog ſich vom Theater zurück.

Das Perſonal zählte alſo Eckhof, Henſel und Frau, Ackermann und ſeine Töchter, Boek und Frau, Borchers, Schmelz und Frau, Merſchy, der in komiſchen Bedienten gut, Witthöft und unter einigen Hülfsſchauſpielern die Anfänger Meyer, Lambrecht Günther und Hempel. Wichtige neue Erwerbungen waren: Frau Suſanna Mecour geb. Preisler, welche in Soubretten- und affectirten Damenrollen berühmt war, und bei dem Vorzuge einer melodiſchen Stimme, ſich in dieſer Schule auch für das Trauerſpiel bildete. Ferner Löwens Frau, die freilich neun Jahre vom Theater entfernt geweſen war, aber bei ihrem Auftreten als Melanide, durch den Silberton in ihrer Stimme — wie Leſſing ſagte — und durch die ſicherſte, wärmſte, wenn auch nicht die lebhafteſte Empfindung die volle Gunſt des Publikums wiedergewann, welche ſie als Mädchen beſeſſen.

Eine Kunſtgenoſſenſchaft ſonder Gleichen, die unter einer tüchtigen Leitung Erſtaunliches zu leiſten verhieß.

Die öffentliche Ankündigung der Entrepriſe ſagte: „man habe das Directorium den Händen eines Mannes anvertraut, von untadelhaften Sitten und bewußten Einſichten in die Geheimniſſe der Kunſt, welcher außer den bekannten Pflichten eines Directors noch die ſo höchſt

nothwendige Verbindlichkeit über sich genommen habe, für die Bildung des Herzens, der Sitten und der Kunst junger angehender Schauspieler zu sorgen und so der Gesellschaft die Vortheile zu verschaffen, die man in einer theatralischen Academie gewinnen kann."

Nichts konnte wohl befriedigender lauten, als diese Nachricht, aber als die Entreprise nun in's Leben trat, war dieser gepriesene Director niemand anders, als — der Verfasser der Ankündigung selbst, nämlich Löwen.

Diese Ernennung mochte manche Bedenken erregen. Eine andre Anstellung dagegen mußte mit der allgemeinsten Freude aufgenommen werden, es war die Lessing's als Rechtsconsulenten und Dramaturgen.

Man wollte ihn anfangs verpflichten, die neue Bühne mit Originaldichtungen zu bereichern, er lehnte es ab, aber er versprach: „ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken zu führen und jeden Schritt zu begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers thun werde." So entstand Lessing's Dramaturgie. Der Ruhm, sie hervorgerufen zu haben, darf den Unternehmern in keiner Weise verkürzt werden, sie trugen Kosten und Gefahr beim Drucke des Werkes und hatten Lessing mit dem, zu jener Zeit höchst bedeutenden Gehalte von 800 schweren Thalern angestellt.

Die Hamburgische Dramaturgie — für unsre Literatur von so ungeheurer Bedeutung, weil sie den Zauber der französischen Muster gänzlich zerstörte — entschied zugleich

für die Bedeutſamkeit unſres Theaters, hob es in unzweifelhafte wiſſenſchaftliche Beachtung und ſtellte den vollkommenſten Maaßſtab ſeiner Beurtheilung auf. Und wenn die Hamburger Entrepriſe nichts veranlaßt hätte, als dieſes Werk, ſo verdiente ſie darum allein die dankbarſte Anerkennung der Kunſtgeſchichte.

So ging das Unternehmen nach allen Richtungen hin von den ſchönſten Intentionen aus und unternahm mit Entſchloſſenheit eine erneute Oppoſition gegen den Geſchmack der Menge. Daß es mißglücken würde, mißglücken mußte, ließ ſich bei einer richtigen Erwägung der Zeitumſtände und der Verfaſſung des Unternehmens ſelbſt vorherſehen.

Noch war der Theil des Publikums, der ein würdiges Schauſpiel willkommen hieß, viel zu gering, um ein ſolches Unternehmen ſtützen zu können, ſelbſt wenn ſeine praktiſche Ausführung mit ſeinen guten Abſichten Schritt gehalten hätte. In der Organiſation der Direction aber lagen die Keime ſo großer Mißverhältniſſe und Verwirrungen, Keime, die ſich faſt in allen ähnlichen Unternehmungen bis auf unſre Tage fortgepflanzt und ſo manche ſchöne Hoffnungen getäuſcht haben, ſo daß wir ſie einer genaueren Betrachtung würdigen müſſen.

Die Unternehmer waren Kaufleute, wenn auch von edlen, gemeinnützigen Abſichten beſeelt, immerhin Männer, welche das Theater nur vom Zuſehen kannten. Seyler, die eigentliche Seele des Unternehmens, ein

muntrer, lebensluſtiger Mann, von gebildetem Geſchmack und ſeinem Urtheil, aber natürlich ohne Kenntniß und Erfahrung von der Führung der Theatergeſchäfte; zudem in Geſchäften überhaupt leichtſinnig und unzuverläſſig. Er hatte kaum den Reſt ſeines Vermögens aus einem Bankerott gerettet, um ihn nun dem Theater zu opfern. Bubbers war freilich einige Jahre Schauſpieler geweſen, aber ſeine geringe Erfahrung reichte auch nicht zu auf die Organiſation des Werkes vortheilhaft zu wirken. Zudem wollte nun ein jeder der Unternehmer mitſprechen, es entſtanden Einmiſchungen in die artiſtiſche Direction, welche die Führung nothwendig verwirren mußten, ein Jeder machte Lieblingswünſche, Protectionen, Kunſt- und Geſchäftsanſichten geltend, ſo daß ſich das Sprichwort von den vielen Köchen zuletzt vollſtändig erfüllen mußte.

Was aber das Schlimmſte war, der künſtleriſche Director war ſeiner Aufgabe nicht gewachſen.

Löwen hatte die Stelle als Lohn und Beute ſeiner Agitation davon getragen, die Unternehmer glaubten aber auch mit dieſer Neuerung: einen Literaten zum Schauſpieldirector einzuſetzen, ihrem Theater ein ungewöhnliches, vornehmes und wiſſenſchaftliches Anſehen zu geben. Man hatte ſo lange — und mit vollem Rechte — über die Unwiſſenheit und Unbildung der meiſten Prinzipale geklagt, daß man die öffentliche Meinung zu gewinnen glaubte, indem man einen Mann von wiſſenſchaftlicher Bildung an die Spitze ſtellte. Die Entre-

priſe debütirte damals mit dem Irrthum, der ſich bis in unſre Tage erhalten hat, daß, wer für und über das Theater geſchrieben und ſich ein beſtimmtes Urtheil darüber gebildet habe, auch im Stande ſein müſſe, es zu leiten. Daß Urtheilen und Schaffen zweierlei ſei, dieſe einfache Wahrheit fing man ſchon damals an, in Bezug auf die Schauſpielkunſt, zu überſehen. Der hiſtoriſche Moment machte es verzeihlich. Noch waren die Uebel keineswegs überwunden, welche der Mißbrauch der Selbſtändigkeit in der Schauſpielkunſt durch die Improviſation über das Theater gebracht hatte, die Literatur war es, die in dieſem Momente weſentlich helfen mußte, was Wunder, daß man in das Extrem gerieth zu glauben, daß die Literaten die einzigen Helfer ſeien und daß ſie auch bis in den Mittelpunkt der Darſtellungskunſt eingreifen müßten? Man überging einen Meiſter wie Eckhof, der ſeine Directoralfähigkeit ſchon ſo unzweifelhaft bewährt hatte, und ſetzte einen mittelmäßigen Schriftſteller ein, der ſchon bei der Schönemann'ſchen Truppe wenig Kraft, das Steuer zu lenken, bewährt hatte.

Wie wenig er ſeine Aufgabe und die Natur der Kunſt und der Künſtler, die er leiten ſollte, begriff, zeigte er ſchon darin, daß er das größte Gewicht ſeiner Wirkſamkeit auf Vorleſungen legte, die er über ſeine „Grundſätze der körperlichen Beredſamkeit" und über des Dorat „Essai sur la declamation tragique" halten wolle. Eckhof hatte die Schauſpieler nicht zu ernſthafter Beſprechung

ganz praktischer Fragen ihres Berufes zusammenbringen können, und Löwen wollte sie durch seine Theorien bilden! Die Schauspieler sahen in dem Vorhaben nichts weiter als Löwens Wunsch sich vernehmen zu lassen, und die Vorlesungen fanden, aus Mangel an Theilnahme, ein schnelles Ende.

Noch schlimmer erging es ihm in seinem Directorat. Die Schauspieler waren wenig geneigt sich der völlig neuen Amtsgewalt eines Literaten zu fügen. Von den Prinzipalen, ihren Brodherren und Standesgenossen, ließen sie sich meistern, wie es die Natur ihres Berufes forderte und wie es der Name „Comödiantenmeister" seit Menschengedenken bezeichnet hatte. Die Literaten aber hatten erst seit kaum vierzig Jahren Antheil an der Bühne gewonnen, und manchem Extemporanten schien dieser sogar noch immer entbehrlich. Wenn aber die Schauspieler auch im Allgemeinen ihre Abhängigkeit von den Dichtern und die Nützlichkeit literarischen Einflusses anerkannten, so verlangten sie auch dagegen auf ihrem eigenthümlichen Gebiete als selbständig respectirt zu werden. Es beleidigte ihr Standesgefühl — und das war damals noch mächtig — daß ihnen ein Comödiantenmeister aufgedrungen wurde, der kein Comödiant war.

Obenein standen Männer wie Ackermann und Eckhof ihm gegenüber, und der Letztere, der die Herrschaft immer ungern in eines Andern Händen sah, behandelte die Mißgriffe Löwens mit wenig Schonung. Bald nahmen die

übrigen Schauſpieler ſich das Recht heraus, dem Meiſter darin nachzuahmen, man machte ſich über den armen Director luſtig, man brachte das boshafte Manöver auf, ihn bei den Proben faſt zu Tode zu fragen, als ob man ſeiner Belehrungen und Anweiſungen gar nicht müde werden könne, die man aber dann ins Lächerliche zog; kurz man ging darauf aus, ihm ſeinen Poſten bald möglichſt zu verleiden.

Dieſe Art ſich des ſtandesfremden Führers zu entledigen kann freilich nicht in Schutz genommen werden, in der Sache ſelbſt und in Löwens Perſönlichkeit mochte Aufforderung genug dazu liegen. Nicht zu entſchuldigen und auf immer beſchämend für den Schauſpielerſtand bleibt es aber, daß eine jämmerliche Comödianteneitelkeit die Urſache ſein mußte, auch Leſſings Einfluß auf die künſtleriſche Bildung abzuſchneiden.

Die Ankündigung der Dramaturgie ſchon hatte den ehrenvollſten Ton für die Schauſpielkunſt angeſchlagen, die Urtheile, welche die erſten Stücke enthielten, in ſo achtungsvollem Ausdruck ſchonender Rückſicht, verhießen ein Werk, das für die aufwachſende Kunſt von unſchätzbarem Werthe ſein mußte — und dieſe überreiche Fundgrube ſollte ſich, kaum aufgedeckt, mit all ihren Schätzen vor der aberwitzigen Empfindlichkeit des Couliſſenhochmuthes für immer ſchließen.

Schon von Anfang an hatte Frau Mecour es ſich ausgebeten, daß ihrer in der Dramaturgie weder im

Guten noch im Böſen Erwähnung geſchähe. Die Directoren, denen ihr Talent im Luſtſpiele unentbehrlich war, bewogen Leſſing den Wunſch der verblendeten Dame zu erfüllen, die es nicht ahnte, um welch ein beneidenswerthes Zeugniß ihres Kunſtwerthes ſie ſich dadurch brachte.

Wiederum tritt hierbei ein Fehler in der Organiſation des Theaters hervor, der freilich auch noch oft genug wiederkehren ſollte. Leſſing hatte eine falſche Stellung zu den Künſtlern, ſeine Kritik erſchien nicht unabhängig, da er als Conſulent gewiſſermaßen ein Mitglied der Verwaltung war, auf deren Koſten obenein die Herausgabe der Dramarturgie geſchah. So trug die Kritik das Gepräge der Amtlichkeit und ihre Veröffentlichung hatte etwas Gehäßiges. Die Unternehmer mußten dadurch in unausgeſetzte Colliſion mit der Empfindlichkeit der Schauſpieler kommen, denn für die Kritik, die ſie bezahlten, hatten ſie auch einzuſtehen.

Der Anlaß zu ernſtlichen Störungen ließ nicht lange auf ſich warten. Im zwanzigſten Stücke der Dramaturgie bei Beurtheilung der Cenie hieß es: „Cenie iſt Madam Henſel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was ſie ſagt, hat ſie nicht gelernt; es kommt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag ſprechen oder ſie mag nicht ſprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es iſt ein ſehr ſeltener Fehler; ein ſehr beneidens-

würdiger Fehler. Die Actrice iſt für dieſe Rolle zu groß. Mich dünkt einen Rieſen zu ſehen, der mit dem Gewehr eines Cadets exercirt. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte."

So ehrenvoll dieſe Beurtheilung war, ſo berührte ſie doch — wenn auch auf die feinſte Weiſe — die falſche Rollenſucht der Henſel und dieſe war thöricht genug ſich darüber empört zu zeigen.

Unter der Aegide der mächtigen Dame, welche den Hauptunternehmer Seyler mit ihren Blicken regierte, wurden nun mancherlei Beſchwerden über Leſſing laut. Er zeige den Darſtellungen die Aufmerkſamkeit nicht, ſagte man, welche allein ihn befähigen könne, richtig zu urtheilen. Er gehe in ſeiner unruhigen Weiſe, bei den Vorſtelluugen ab und zu, verfolge nicht eine einzige Scene mit anhaltender Theilnahme, führe Geſpräche mit Bekannten, bringe ganze Akte am Büffet zu und gucke kaum bei dieſer oder jener Scene durch die Spalte der wenig geöffneten Parterrethür, um eine oberflächliche Kenntniß vom Verlaufe des Spieles zu nehmen.

Wahrſcheinlich waren dieſe Anklagen begründet, tragen doch die Beurtheilungen der Schauſpieler in der Dramaturgie das Gepräge vereinzelter Aperçüs. Die Ankläger hätten aber erwägen ſollen, daß Leſſing mit einem Blicke mehr ſah, als Andre bei ſtundenlanger Aufmerkſamkeit und daß ſeine Aperçüs von einem Vollgehalte waren, der die längſten Abhandlungen überflüſſig machte.

Genug, Frau Hensel glaubte sich berechtigt Lessing die Freundschaft aufzukündigen. Die sehr unangenehme Erklärung in dieser Angelegenheit artete von ihrer Seite zur Zänkerei aus, und Lessing, dieser Widrigkeiten müde, auch durch das Verhältniß Seylers zur Hensel in's Gedränge gebracht und einsehend, daß seine falsche Stellung ihm endlose Widrigkeiten bereiten müsse, beschloß von nun an die Beurtheilung der Schauspieler gänzlich aufzugeben und sich auf literarische Kritik zu beschränken. Noch einmal ehrte er, im fünf und zwanzigsten Stücke, die Darstellung der verständigen Frau Löwen durch seine Besprechung und motivirte dann sein ferneres Schweigen durch die denkwürdige Stelle: „Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eitlen Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles; er höre gern frei und laut über sich urtheilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als seltener beurtheilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich bald irre und er ist es nicht werth, daß wir ihn studiren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheiten einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwächen haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen

kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln."

Im letzten Stücke der Dramaturgie erklärt er ſich freilich ſchärfer und ſagt: daß der Mangel von mit Deutlichkeit und Präciſion abgefaßten Regeln in der Schauſpielkunſt, das Raiſonnement darüber ſo ſchwankend und vieldeutig ſcheinen laſſe, daß es kein Wunder ſei, wenn der Schauſpieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, ſich auf alle Weiſe dabei beleidigt findet. „Gelobt wird er ſich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben, ja öfter wird er gar nicht einmal wiſſen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Ueberhaupt hat man die Anmerkung ſchon längſt gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künſtler, in Anſehung der Kritik in eben dem Verhältniſſe ſteigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundſätze ihrer Künſte abnimmt."

So war der Hergang der Veranlaſſungen, warum drei Viertheile der Hamburgiſchen Dramaturgie keine Zeile über die Darſtellungen enthalten; ein Verluſt, in ſeinen Wirkungen ebenſo beklagenswerth, als in ſeinen Urſachen.

Zu all dieſen Wirren, welche das Inſtitut im Inneren beunruhigten, kam noch Ackermann's Unzufriedenheit hinzu, dem die Unternehmer die verſprochene Terminalzahlungen nicht leiſten konnten, weil das Publikum das allzuernſt gemeinte Unternehmen im Stich ließ. Ackermann ſah ſein Intereſſe gefährdet, glaubte ſich alſo auch

berechtigt, die Maßregeln zu tadeln, welche nach seiner Meinung den schlechten Finanzzustand veranlaßten, verlangte Aenderung derselben, es entstanden Partheiungen und so herrschte bald bei diesem, auf die edelsten Grundsätze gestützten Unternehmen, die verderblichste Anarchie.

Nichtsdestoweniger schritt dabei die Schauspielkunst in der einmal eingeschlagenen Richtung immer sicherer fort, die gemeinsame Arbeit förderte die bedeutenden Talente an einander, die jüngeren wurden durch ihre Vorbilder mit fortgezogen, die Hamburger Schule consoldirte sich immer mehr.

Zudem blieb Eckhof seiner Art getreu, seinem „Hang zum Werke," wie er es nannte „und seiner Neigung so viel Vortheilhaftes als möglich dafür zu stiften." Keine persönliche Verletztheit, keine Zurücksetzung konnte ihn veranlassen, die Dinge gehen zu lassen, wie sie mochten; er fühlte zu gut, daß in dieser Zeit des Werdens, wo Alles erst gewonnen, Alles erst festgestellt werden mußte, ein jeder Mißgriff der Führung fortwirkendes Unheil erzeuge. Unermüdlich war er daher in seinen Einmischungen, und so wurden die verkehrten Directionsmaßregeln und Anordnungen doch meist auf halbem Wege unschädlich gemacht und corrigirt.

Eine durchdringende Stärkung mußte das Prinzip der nationalen Richtung dadurch erhalten, daß Lessing und Eckhof hier zusammenwirkten, daß in ihnen die beiden Factoren der Dramatik, Dicht- und Schauspiel-

kunſt, ſich ſo gerade zur rechten Zeit vollkommen verſtändigten. In der Dramaturgie ſteht es deutlich genug, daß Leſſing Eckhof's Spiel für muſtergültig hielt, und daß Eckhof ganz und gar vom Leſſing'ſchen Geiſte beſeelt war, werden wir bis an ſein Lebensende wahrnehmen.

Die Vorſtellungen des neuen Hamburger Nationaltheaters hatten am 22. April 1767 mit „Olint und Sophronia", einem nachgelaſſenen Trauerſpiele von Chronegk und dem „Triumph der vergangenen Zeit" von le Grand begonnen. Es waren paſſende Sinfonien von Hertel dazu componirt worden, wie denn die Unternehmer auch für die Verbeſſerung des Orcheſters Sorge getragen hatten. Decorationen und Coſtüme wurden, nach dem Maaße des damaligen Geſchmacks gelobt; es war das Ackermann'ſche Inventarium.

Das Repertoir enthielt die würdigſten Erſcheinungen jener Zeit; Schlegels Trauerſpiele „Canut" und „Herrmann", Leſſing's „Miß Sara" waren immer noch in vollem Anſehen. Zu Weiße's Richard III., der zu Eckhof's erſten Rollen gezählt wurde, gewann man „Romeo und Julie" und „Eduard III." deſſelben Autors, Holberg's und Moliere's Luſtſpiele waren alle in lebhaftem Gange, ebenſo die von Destouches, Marivaux u. ſ. w. Die Gallerie franzöſiſcher Tragödien wuchs durch Voltaire's „Semiramis", man verſuchte Rouſſeau's „Irrungen", gab Goldoni's

„Lügner", Lessing's „Misogyn". Eckhof fügte zu seinen beliebtesten komischen Rollen den „Advokaten Patelin*)" den „Bauer mit der Erbschaft" und den tauben Apotheker in Goldoni's „verstellter Kranken" hinzu; das Repertoir wurde jährlich mit 20 Stücken bereichert.

Dies Alles scheint schon erfreulich genug, an Wichtigkeit aber für den gegenwärtigen Entwicklungsmoment, mußte die Aufführung von Lessing's „Minna von Barnhelm" am 28. Sept. 1767, alle anderen Arbeiten hinter sich lassen.

Das Stück hatte hier den äußerlichen Succeß nicht, wie in Berlin, aber seine Wirkung auf die Schauspielkunst war hier von unendlich größerer Nachhaltigkeit, wo die Talente dafür vorbereitet waren und die natürliche, deutsche Weise dadurch förmlich eingesetzt wurde. Dies Stück bewies, daß Zeitbegebenheiten, Zustände, welche das Publikum selbst durchgelebt hatte, daß Gestalten, deren Muster auf der Gasse zu finden waren, daß deutsche Gesinnung und Empfindung interessant, rührend und einer edlen Theilnahme würdig sein können, wenn sie nur auf wahrhaft künstlerische Weise erfaßt werden. Die Anmuth, Würde und Feinheit der Charaktere, die auserlesene und doch so zwanglose Sprache, waren die wohl-

*) Diese alte französische Farce aus dem fünfzehnten Jahrhundert war 1765 neu bearbeitet auf die Bühne gekommen.

thuendſten Aufgaben für die Darſtellung gerade in dieſem Momente. Der ſichre aufmerkſame Takt, mit welchem Leſſing ſeiner Zeit folgte und der ihn lehrte, gerade dann, wann Kraft und Empfänglichkeit reif war, ſeine Schläge zu führen und ſein Ziel auch nicht um ein Haar breit zu verfehlen, dieſer Takt verkündigte ſich auch hier wieder. Leſſing war in ſo ununterbrochenem Rapport mit der Entfaltung der Schauſpielkunſt geblieben, daß er genau wußte, was ſie vermochte und was ſie gebrauchte. Der unverkennbare Fortſchritt, der ſich, im Vergleich zur „Miß Sara", in der ungezwungenen, natürlichen Behandlungsweiſe der „Minna" zeigt, iſt gewiß nicht ohne Anregung von den Fortſchritten entſtanden, welche Leſſing bei den vorzüglichſten Schauſpielern wahrgenommen; die Darſtellung hätte ſonſt nicht an allen Bühnen ſo ſicher einſchlagen und einen ſo allgemeingültigen Moment neuer Bildung bezeichnen können.

Er hatte mit den Rollen dieſes Stückes lauter typiſche deutſche Geſtalten geſchaffen, die zugleich die Hauptunterſchiede der Talente, und ſomit der Rollenfächer, vollſtändig deckten. Von nun an wurden die Rollen in Minna von Barnhelm förmlich zum Schiboleth, woran man die Fähigkeit und Eigenthümlichkeit eines Talentes zu erkennen pflegte. Bei allen namhaften Geſellſchaften gab es Perſonen, für welche dieſe Rollen eigens geſchrieben ſchienen, ſie waren wie aus dem Schooße der Schauſpielkunſt ſelbſt hervorgewachſen.

Und so treten alle Elemente des echt volksthümlichen Drama's — wie wir sie bei dessen Ursprunge im Mittelalter wahrgenommen — in Minna von Barnhelm frisch und lebendig wieder hervor. Es sind die Interessen des Tages, die Gestalten der unmittelbarsten Umgebung, ein künstlerisches Leben, wie aus dem Fleisch und Blut der Schauspielkunst erzeugt; wir sehen hier das Volksdrama, auf einer neuen Stufe der Nationalbildung, von Neuem wieder anfangen.

Diese ganze epochemachende Bedeutung der „Minna" konnte nirgends vollständiger heraustreten, als hier in Hamburg. Eckhof spielte den Major Tellheim, und wenngleich seine Persönlichkeit wenig mehr dazu paßte, so konnte doch die geschlossene männliche Würde, das stets bezähmte gewaltige Gefühl nicht ergreifender dargestellt werden. Ackermanns und der Frau Mecour Persönlichkeiten identificirten sich förmlich mit den Rollen des Wachtmeisters und der Franziska. Frau Hensel, wenngleich eine etwas zu kolossale Minna, konnte doch hier alle die Vorzüge des richtigen Verstandes und Gefühles, welche Lessing an ihr lobt, in vollem Werthe zeigen. Hensels Darstellung des Just, war freilich beschränkt*), dagegen bewährte der junge Borchers als Wirth seinen Beruf zu humoristischen Charakteren auf das Glänzendste.

---

*) Im folgenden Jahre schon übernahm Schröder die Rolle.

Solche Reſultate der Schauſpielkunſt müßten, ſo ſollte man meinen, die außerordentlichſte Theilnahme des Publikums erregt haben. Es war nicht ſo. Man wußte an den Vorſtellungen gerade nichts auszuſtellen, man geſtand zu, daß Hamburg noch nie einen Verein ſo glänzender Talente beſeſſen habe, gleichwohl entſprach das, was man fand, theils den hochgeſpannten Erwartungen nicht, welche das Unternehmen durch Löwens Ankündigung erregt hatte, theils fand man das Vergnügen am bloß recitirenden Drama eintönig. Man wünſchte ſich Singſpiel und Ballett, der große Haufe reklamirte die Befriedigung ſeiner Schauluſt und derben Luſtigkeit. Das kleine Häuflein des feineren Publikums vermochte die Koſten des liberalen Unternehmens nicht zu decken, die Zerwürfniſſe innerhalb der Anſtalt erzeugten Kabalen und Mißlaune im Publikum, man beſchuldigte die Unternehmer ökonomiſcher und politiſcher Fehler und ließ den Entſchuldigungsgrund guter und edler Abſicht wenig gelten. Dazu wollten die Kaſſen der Kaufleute, auf deren nachhaltige und patriotiſche Unterſtützung gerechnet war, ſich nicht bereitwillig öffnen, und ſo fing das vielverheißende Unternehmen an, am Geldmangel dahinzuſiechen.

Schon nach ſechs Monaten ſah man ſich genöthigt, zu den alten armſeligen Mitteln: das Publikum anzulocken, ſeine Zuflucht nehmen. Man ließ Pantomimen kommen, Harlekins Geburt und Grabmal u. ſ. w.

erschienen wieder auf der gebesserten und gereinigten Bühne. Man hatte Schröder sammt seinen Balletten entfernt und mußte nun froh sein, daß ein Stümper wie Curioni nur einige Leute in's Theater lockte. Der alte Mischmasch der Bühnenbelustigung stellte sich wieder her, das erste deutsche Nationaltheater gab zu der Vorstellung von Minna von Barnhelm schon zwei Monate nach der ersten Aufführung, am 20. Novbr., Kunststücke von Luftspringern, um sich eine Einnahme zu verschaffen.

Und so mußten denn alle guten Vorsätze der Unternehmer, einer nach dem andern aufgegeben werden. Löwen's Vorlesungen hatten aufgehört, Lessing's Beurtheilung der Darstellungen ebenfalls, das Ballett war wieder obenauf und im rohesten Geschmack, nun mußte man auch die Stabilität Preis geben. Eine neu angekommene französische Truppe entzog jetzt auch die gute Gesellschaft dem deutschen Nationaltheater, worauf sollte es sich länger stützen? Am 4. Decbr., noch nicht acht Monate nach der Eröffnung, wurde mit Mahomet und einem Ballett in Hamburg geschlossen. Frau Löwen hielt die Abschiedsrede und sprach die letzten Worte nicht ohne Bitterkeit: „Ihr Deutschen, noch ein Wort, vergeßt uns Deutsche nicht!" So wanderte die Gesellschaft nach Hannover.

Die Hamburger Entreprise, die so freudige Erwartungen in ganz Deutschland erregt hatte, war nun nichts Anderes mehr, als eine Prinzipalschaft; eine Nomaden-

truppe, die von einem abgegraſeten Weideplatze zu einem neuen zog. Schon im April 1768 ſchloß Leſſing ſeine Dramaturgie und züchtigte die Theilnahmloſigkeit des Publikums im letzten Stücke ſeines Blattes. „Wenn das Publikum fragt: was iſt denn nun geſchehen? und mit einem höhniſchen Nichts ſich ſelber antwortet, ſo frage ich wiederum: und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geſchehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas ſchlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal ſeinen natürlichen Lauf gelaſſen. — Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutſchen ein Nationaltheater zu verſchaffen, da wir Deutſche noch keine Nation ſind! Ich rede nicht von der politiſchen Verfaſſung, ſondern bloß von dem ſittlichen Charakter. Faſt ſollte man ſagen, dieſer ſei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir ſind noch immer die geſchwornen Nachahmer alles Ausländiſchen, beſonders noch immer die unterthänigen Bewundrer der nie genug bewunderten Franzoſen, alles was uns von jenſeit dem Rhein kommt, iſt ſchön, reizend, allerliebſt, göttlich; lieber verläugnen wir Geſicht und Gehör, als daß wir es anders finden ſollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimaſſe für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poeſie, Geheule für Muſik uns einreden laſſen, als im Geringſten an der Superiorität zweifeln, welche dieſes liebenswürdige Volk, dieſes erſte Volk in der Welt, wie

es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem was gut und schön und erhaben und anständig ist — von dem gerechten Schicksale zu seinem Antheile erhalten hat." In solcher Entrüstung gab Lessing seine Stelle und allen Antheil an theatralischen Unternehmungen auf.

Im Mai 1768 kehrte die Gesellschaft nach Hamburg zurück, das Personal war verändert. Schröder war zurückberufen worden, Brandes von Berlin mit seiner Frau hinzugetreten, die durch ihre Schönheit und hinreißende Leidenschaftlichkeit, zum erneuten Verdruß der Hensel, namentlich als „junge Indianerin" großes Glück machte. Mehrere Mitglieder, unter ihnen Schmelz, Witthöfts, Lambrecht, waren zu Döbellin gegangen. Löwen legte im Juni sein Amt nieder, seine Frau verließ mit ihm das Theater. Das Alles veränderte aber den einmal durch und durch haltungslosen Zustand des Theaters nicht.

Zum Ueberfluß, damit der patriotischen Entreprise doch keine Widerwärtigkeit mangle, entbrannte in diesem Jahre auch ein neuer geistlicher Theaterstreit, und mit so großer Heftigkeit zwischen zwei der angesehensten Pastoren, daß das ganze Publikum dadurch allarmirt wurde.

Die Aufführung eines Lustspiels „der Zweikampf" gab die Veranlassung dazu. Der Pastor Schlosser hatte es als Student oder Candidat anonym verfaßt, jetzt war es ohne seine Veranlassung zur Wiederaufführung und zum Druck gelangt und der Senior und Hauptpastor

Götze — später durch den theologischen Streit mit Lessing noch bekannter geworden — hatte sich veranlaßt gesehen, anfangs in anonymen Schriften, dann von der Kanzel herab die Beschäftigung mit dem Theater als unverträglich mit dem geistlichen Amte und befleckend für dasselbe darzustellen. Er bequemte sich zwar darauf zu einer Ehrenerklärung für Schlosser, als aber dessen Vertheidigung weiter in einer Flugschrift von Professor Nölting geführt wurde, worin Götze wiederum angegriffen war, so entspann sich ein Libellenkampf wie 70 Jahre früher zu Velthens Zeit, und machte, bei dem kirchlichen Sinn der Hamburger, daß das Theater von einem Theile derselben gemieden wurde*).

So vereinigte sich Alles, die Unternehmer in immer drückendere Verlegenheit zu bringen. Die trefflichsten Darstellungen guter Stücke zogen nicht mehr, auch Possen, Intermezzi und Ballette nicht; wie bei einem rettungslosen Kranken schlugen die wirksamsten Mittel nicht mehr an. Die Kasse war oft von ungestümen Gläubigern umgeben und die Gehalte der Schauspieler mußten von der

*) Der Streit dauerte übrigens bis in das nächste Jahr, wo Götze's Hauptschrift, eine theologische Untersuchung über die Sittlichkeit der heutigen Schaubühne, wieder so viele aufregende Erwiderungen fand, daß der Hamburger Magistrat endlich, im Novbr. 1769 verbot, irgend etwas über diesen Gegenstand ferner drucken zu lassen. Der Streit plänkelte demungeachtet noch lange in Epigrammen fort.

[redacted]ndeinnahme gedeckt werden. Schröder z. B. war angewiesen, seinen Wochegehalt Montags, nach dem zweiten Aufzuge der Vorstellung, also von dem kaum eingenommenen Gelde zu empfangen, und mehrmals mußte er dies auch da noch durch Verweigerung des Tanzens erst erzwingen. Eckhof erhielt sein Gehalt zum Theil in Entréebillets, die er durch Unterhändler auf offener Straße erst zu Gelde machen mußte.

Im November wurde mit Eduard III. von Weiße und einem Matrosenballett geschlossen und wieder nach Hannover gewandert, wo die Gesellschaft allerdings immer ehrenvolle Aufnahme fand*). Dort übernahm endlich der gutherzige Ackermann, im März 1769, das Theater wieder für seine Rechnung, und unter höchst uneigenützigen Bedingungen, welche ihm nachher theuer zu stehen kamen.

Der Traum eines stabilen nnd würdigen Nationaltheaters war vorüber. Aber sein Eindruck war es nicht. Das Mißlingen dieser erster Unternehmung hatte ihr Prinzip keinesweges discreditirt. Wie alle menschlichen Fortschritte durch gewisse vorzeitige Versuche, die zum Scheitern bestimmt sind, vorbereitet werden, so war die Hamburger Entrepríse die Vorläuferin besserer Theaterzustände.

Der Gedanke, daß die dramatische Kunst um ihrer

*) Diese Vorstellungen waren es, welche den Knaben Iffland für die Schauspielkunst begeisterten.

ſelbſt willen geübt werden müſſe, unabhängig von dem Preiſe, den das Publikum dafür zu zahlen geneigt ſei, dieſer Gedanke war hier zum erſtenmale in's Leben getreten und er forderte nun, wie alle Wahrheit, fort und fort ſeine Verwirklichung. Er ſelbſt hatte bei dem Mißglücken der Entrepriſe nichts eingebüßt, er war nur ſeine erſte unvollkommene Geſtalt losgeworden.

Die Schauſpielkunſt insbeſondere hatte unzweifelhafte Vortheile dabei errungen. Leſſing's Dramaturgie hatte dem nationalen Geiſte der Hamburger Schule volle Zuverſicht, Minna von Barnhelm ihr künſtleriſche Erfüllung gegeben.

So bezeichnet dieſe traurige Epoche einen der erfreulichſten Bildungsmomente der deutſchen Dramatik.

VI.

Kampf und Sieg des regelmäßigen Schauspiels in Wien.

(1730 — 1776.)

Nun wird es Zeit von all diesem mühseligen Ringen und Arbeiten hinweg, den Blick auf Süddeutschland zu richten, wo die allgemeinste, immer frische Theaterlust der Kunst so reichliches Gedeihen gab. Was geschah während der letzten vierzig Jahre in Wien, der großen, reichen, lustigen Kaiserstadt?

Wir müssen uns zurückrufen, daß zur selber Zeit als die Neuber in Leipzig ihre Reformen begann, die Wiener Haupt- und Staatsaction, die man eine heroische Farce nennen könnte, und die Stegreifburleske, unter der segensreichen Pritsche des Hans Wurst Prehauser in vollster Blüthe standen.

Unbeirrt von den Vorgängen im nördlichen Deutschland, überließ man sich fortdauernd den bunten mittelalterlichen Spielen. Neue Talente traten hinzu, im Jahr 1734 Friedrich Wilhelm Weiskern, der Sohn eines sächsischen Rittmeisters, ein erfindungsreicher Kopf, der anfangs Liebhaber spielte, da aber dies Fach seinem Naturell wenig zusagte, sich einen eigenthümlichen Burleskencharakter aus dem grämlichen Alten, dem Pantalon oder Pandolfo, unter dem Namen Odoardo schuf, welcher außerordentlich beliebt wurde. Daneben lieferte er mit vieler Geschicklichkeit Burleskenscenarien, die er aus italienischen, spanischen und französischen Comödien zustutzte. Er hat es damit über hundert hinausgebracht.

In demselben Jahre aber, als die Neuber in Leipzig den Harlekin verbrannte und in Norddeutschland der Stegreifposse den Todesstoß versetzte, erhielt sie in Wien neue, frische Jugendkraft.

Joseph Felix Kurz, der Sohn eines wandernden Prinzipals, wie es deren in den Kaiserstaaten übergenug gab, wurde 1737 gewonnen. Er war von ausgezeichnet komischem Talente, lebhaft, witzig und erfinderisch. Obschon er sich an innerlich komischer Kraft mit Prehauser nicht messen konnte, so war er in seinen Karikaturen doch noch unternehmender, reicher an Wortwitz, scharfsinniger, hatte dem Publikum alle seine schwachen Seiten abgemerkt, gab seinen unverschämtesten Späßen eine neue Würze, indem er sie in Zweideutigkeiten kleidete, hatte

mannigfaltige Hülfsmittel zur Hand und verſtändige Kenner. Durch ihn wurde das alte Hanswurſtiren ſchon mäßiger und Prehauſer erhielt einen gefährlichen Rival.

In einer der erſten Farcen, welche Kurz ſpielte, hatte er die Rolle eines jungen, ungezogenen, liederlichen und mißrathenen Buben, eines Charakters, welcher dem Scapino der italieniſchen Masken ähnlich ſah und den an ſich bedeutungsloſen Namen Bernarden führte: er gefiel darin ſo ausnehmend, daß er es gerathen fand, dieſe Geſtalt durch unzählige Burlesken ſeiner Laune hindurchzuführen, in welchen die Tollheit, der Unſinn und Schmutz, Zoten und Volkslieder, der kunterſte Apparat, Kinderballette, Feuerwerk u. ſ. w. bis zum Uebermaße zuſammengehäuft waren. Darüber verdrängte dieſer Maskennam, nach alter Sitte, ſeinen eigenen faſt gänzlich aus dem Volksmunde: Kurz wurde allgemein nur Bernarden, ſpäterhin Vater Bernarden genannt.

Sein Erſcheinen machte ſo viel Lärm, daß ſelbſt der Hof, der bisher nur die italieniſche Oper, die franzöſiſchen und italieniſchen Schauſpieler der Theilnahme gewürdigt hatte, auf die deutſchen aufmerkſam wurde. Dem Bernardoniaden, dieſem Gipfel des Burleskenunfuges, hatten es die deutſchen Schauſpieler zu danken, daß ſie zum erſtenmale in Mannersdorf im Jahr 1737, und in den nächſten Jahren öfter, vor dem Hofe ſpielen durften.

Kurz verstand aber auch mit vornehmen Leuten umzugehen und sich als Spaßmacher in eine Art von Respect zu setzen. Er machte selbst ein Haus, trotz einem Cavalier und war am Hofe wohl gelitten, bis er doch einmal die Balance verlor und durch eine unverschämte Antwort Maria Thereſia's Gnade verscherzte, worüber denn auch die plumpen Deutschen nicht mehr bei Hofe spielen durften.

Nachdem Kurz, in Folge dessen, Wien auf ein Jahr verlassen hatte, kehrte er 1744 zurück, Leinhas, der berühmte Pantalon aus Stranitzkys Zeit, kam auch wieder zur Gesellschaft, im nächsten Jahre der junge Huber, welcher die Leander, die Liebhaber, übernahm, wodurch Weiskern sich ganz seinem Odoardo, Schröter dem Bramarbas, dem italienischen Capitano, hingeben konnte, Frau Nuth, die treffliche Colombine, schloß dieses Register der Stegreifmatadore ab, deren gemeinsame Improvisationen von den Zeitgenossen ausnehmend gepriesen wurden. Freilich lautet das höchste Lob, das ihnen ertheilt wird, immer nur: man hätte geglaubt auswendig gelernten Dialog zu hören, oder: ihre Reden seien des Aufschreibens werth gewesen. Daß die Extemporanten besser gesprochen hätten, als ein Dichter ihnen vorschreiben konnte, das ist nirgends behauptet worden.

Bei dieser Zusammensetzung des komischen Personals, zumal da Prehauser sich willig zeigte mit dem jüngeren

Rival gemeinſchaftliche Sache zu machen, und ſich ſeinen Erfindungen zu accomodiren, kamen nun die Bernardoniaden erſt recht in Schwung. Beide Hans Wurſte ſpielten nun nebeneinander, und der tollſte Uebermuth überbot ſich in abentheuerlichen, oft wahrhaft komiſchen, oft bloß platten und gemeinen Compoſitionen. Eine über Alles beliebte Farce von Kurz war: „Die getreue Prinzeſſin Pumphia und Hans Wurſt, der tyranniſche Tartar-Kulikan", worin Prehauſer die Prinzeſſin, Kurz den calecutiſchen Tartaren-Hans Wurſt ſpielte. Hiſtoriſche oder andere ernſthafte Stoffe waren keineswegs vom Repertoir ausgeſchloſſen*), man gab z. B. „Cleveland, oder Cromwell, der tyranniſche Heuchler und Verläugner ſeines eignen Geblüts", aber auch in dieſem Stücke war Bernardon die Hauptperſon. Wie das tragiſche Motiv von der Eiferſucht des Herodes behandelt war, zeigt der Titel: „Bernardon, der weynende Amant und Hans Wurſt der Coupler von des Herodes ſeiner Frauen, der Mariamne, Fürſtin von Jeruſalem". Bernardon erſchien auch als „Der ruchloſe Juan del Sole", wobei verkündet wurde: daß der erſte und letzte Auftritt in Verſen ſei. In der mythologiſchen Zaubercomödie „Bernardon, der aus einem Schmeltz-Degel entſprungene flüchtige Mercurialiſche Geiſt,

*) Die Wiener Hofbibliothek enthält eine reiche Sammlung von ſolchen Manuſcripten.

nebſt einem Poetiſchen Prologuen genannt: Der Creutzweis mit Feſſeln belegte Cupido, oder der Streit zwiſchen denen Göttern und Göttinnen über den unſchuldig verklagten Bernadoniſchen Mercurium" erſchien Bernardon als Amor, Venus, Jupiter, Mercur, als altes Weib, Pavian, Tanzbär und Pandur und ſang franzöſiſche und italieniſche Arien. Weitere Titel hießen: „Der achtmal verwandelte Bernardon und Hans Wurſt der gezwungene Holzhacker. — Bernardon der alte Seefahrer aus der neuen Welt und Hans Wurſt der geplagte Tanzer von der Madame Razapaziania. — Die wegen einer Uhr unter guten Freunden entſtandene Feindſchaft. — Bernardon das liederliche Wiener Frichtel. — Hans Wurſt und Bernardon, die zwei heldenmüthigen Söhne des großen Ritters Sacrapans und tapfere Befreyer der Königin Lenorella auf der Inſel Lilliput, nebſt zwei Auftritten, ſo von einem Kind recitirt werden. — Colombine die glücklich gewordene Haubenhefterin oder Bernardon der dreißigjährige A B C Schütz — Ferner die Maschinen-Comödien: Hans Wurſt der glückliche Beſitzer der bezauberten Medaille oder Bernardon der Geiſt Bibissel auf der Inſul Lellerly und Lallerahy und der galante Poſt-Knecht. — Die Macht der Elemente oder die verſoffene Familie der Herren Barons von Kühnſtocks."

Hier dauerte alſo die ganze alte Theaterwirthſchaft, und in früher nie erhörtem Glanze, fort. Die Anſchlagszettel mit jenen anlockenden Titeln, waren mit

Fratzenbildern geschmückt, wie bei Spiegelberg, Beck und Friese. Huber hatte auch angefangen zu dichten und die Zauber- und Maschinencomödie vollständig constituirt.

Während dessen war in Norddeutschland die Schönemann'sche Truppe entstanden, die Neuber war aus ihrem hartnäckigen Kampfe mit dem deutschen Publikum nach Rußland ausgetreten, wiedergekehrt, hatte ihre Gesellschaft entlassen, sie wieder gebildet — unangefochten davon pflegte sich hier in Wien der alte Unfug im größten Wohlbehagen fort. In Norddeutschland ertönte der Nothschrei nach Stabilität, um Stützpunkte für den guten Geschmack zu gewinnen, und in Wien war das deutsche Theater schon seit 1708 stabil und wohlhabend, nützte aber diesen Zustand nur dazu: die tollsten Possen zu treiben. Die Neuber richtete sich in hartnäckiger Opposition gegen den Ungeschmack der Menge zu Grunde, in Wien dagegen kannte die Schauspielkunst keinen andern Ehrgeiz, als der Hans Wurst des großen Haufens zu sein.

Endlich, gegen die Mitte des Jahrhunderts, regte sich ein bessrer Trieb. Die Schauspieler, welche in den Staatsactionen und Zaubercomödien die Prinzen, Tyrannen, Zauberer u. s. w. zu spielen hatten, waren es müde geworden, den Possenreißern bloß zum Anlaß ihrer Schwänke, oder dem Publikum als Lückenbüßer zu dienen, wenn es sich vom Lachen erholen wollte. Der Ruf der norddeutschen Kunstgenossen, der Beifall, welchen die

französischen Schauspieler neben ihnen erwarben, reizte ihren Ehrgeiz und ließ sie nach besseren Charakteren und einer andern Sprache verlangen, als Weiskern, Prehauser, Kurz und Huber ihnen lieferten, oder als ihrer eignen Improvisation zu finden überlassen blieb. Auch im Publikum erwachte ein edleres Bedürfniß. Man fing an zu ahnen, daß die deutsche Schauspielkunst zu etwas Besserem als bloßer Zwerchfellerschütterung da sei. So gelang es denn dem Schauspieler Weidner im Jahre 1747 den Impressario Sellier zu bewegen, einmal einen Versuch mit der Aufführung eines regelmäßigen Stückes zu machen. Obschon man dazu eine sehr mittelmäßige Tragödie vom Schauspieler Krüger „Die allemanischen Brüder" wählte, so machte dieser Versuch doch einen so guten Eindruck, daß Sellier sich von dieser neuen Gattung Vortheil versprechen durfte, und daher Koch und dessen zweite Frau, Heydrich und die Lorenz von der Neuber'schen Truppe, zur Complettirung des Personals für „studirte Stücke" verschrieb.

Die Vorstellungen begannen 1748 mit dem Esser des Corneille, Koch gab zu seinem Benefiz seine Uebersetzung des Voltaire'schen Oedip*), so fuhr man fort, und obschon die Spielweise der Leipziger Schule dem derb-

*) in welchem Costüm er die Titelrolle spielte, ist schon Seite 135 besprochen.

gewöhnten Publikum ſehr fremd erſchien, faßte die Tragödie dennoch feſten Fuß.

Jetzt erkannten die Extemporanten die ganze Größe der bisher höhniſch verlachten Gefahr, und es entbrannte ein veezweifelter Kampf gegen das regelmäßige Drama und die neuen Eindringlinge. Was abentheuerliche Erfindungskraft und unverſchämter Humor vermochte, wurde aufgeboten, um die Volksgunſt feſtzuhalten; keine Kabale und Privatintrigue geſpart, um den ſtudirten Schauſpielern den Aufenthalt in Wien zu verleiden. Mit Koch gelang das ſchon im nächſten Jahre, er ging mit ſeiner Frau nach Sachſen zurück, wo er, wie wir wiſſen, ſeine Prinzipalſchaft begann. Die Lorenz heirathete den Huber, Heydrich blieb ebenfalls und beide wurden bald zu den trefflichſten Extemporanten gezählt.

Indeſſen war damit das regelmäßige Drama doch nicht geſprengt. Freiherr von Lopreſti, welcher 1751, nach Selliers Tode, das deutſche Theater ſeiner Unternehmung des italieniſchen und franzöſiſchen einverleibte,*) ließ die Tragödie nicht fallen. Alle Donnerſtage mußte eine, und immer binnen drei Wochen eine neue gegeben werden. So kamen Cinna, Polyeuct, Cornelia Mutter

*) Von nun an ſpielten die deutſchen abwechſelnd mit den fremden im Kärnthnertheater und in dem, welches 1741 im Ballhauſe an der Burg eingerichtet worden war.

der Gracchen, Panthea und Merope ſchnell nach einander auf das Repertoir.

Einen noch härteren Schlag erlitt die Burleske durch die in demſelben Jahre eingeführte Theatercenſur. Die Kaiſerin wollte den Unſinn und die Gemeinheit von der Bühne verbannt wiſſen, natürlich aber äußerte die Präventivmaßregel der Cenſur auf die Extemporanten nur eine ſchwache Wirkung, dieſe wurden daher vor eine eigne Hofcommiſſion gefordert und ihnen eingeſchärft: „ſich aller Unanſtändigkeiten und widerſinnigen Ausdrücke zu enthalten". Dies letztere Verbot war ein um ſo ſchlimmerer Fallſtrick für die luſtigen Stegreifleute, welche gewohnt waren alles über die Zunge ſpringen zu laſſen, was eben darauf kam, als ihnen nichts Minderes angedroht wurde, als bei der erſten Uebertretung ein Verweis, bei der zweiten vierzehntägige Haft und bei der dritten — lebenslänglicher Feſtungsarreſt. Eine Gradation, vor welcher der keckſte Humor die Flügel hängen laſſen mußte.

Aber es wurde noch ſchlimmer. Maria Thereſia faßte die Bedeutung des Theaters immer ſchärfer in's Auge, hob 1752 die bisherigen Privilegien der Unternehmer auf, und übergab das deutſche Schauſpiel der Aufſicht des Magiſtrats, mit der Weiſung: „es auf einen geſitteten Fuß zu ſetzen". Die bürgerliche Autorität ſollte das Theater in ein richtiges und förderliches Verhältniß zu den geſellſchaftlichen Zuſtänden bringen. Und damit dies, unbeirrt von Vortheilsrückſichten geſchehen könne,

dotirte ſie das deutſche Schauſpiel nicht nur mit einer namhaften Summe, ſondern ſie übernahm ſogar jede Schadloshaltung, wenn bei dieſem Unternehmen Verluſt erwachſen ſollte.

Das war ein wichtiger Schritt, einer großen Fürſtin würdig. Wie viel größere Hoffnungen waren darauf zu ſtellen, als auf die Unterſtützung, welche Schönemanns Truppe ſeit einem Jahre am Hofe des Herzogs von Mecklenburg gefunden hatte, und doch bewirkte dieſe bei Weitem größere Wohlthat, welche die Schauſpielkunſt in Wien erfuhr, ſo bei Weitem weniger, als jene geringe.

Theils war der Bildungstrieb im Publikum, der allein ein aufſtrebendes Theater ſtützen kann, zu gering, theils war die Organiſation des Inſtitutes eine ganz verfehlte. Der Magiſtrat ernannte zur Verwaltung des Theaters eine Commiſſion, unter Vorſitz des Herrn von Ghelen. Alles Männer, die nichts von Theaterdirection verſtanden. Der Hof ſetzte die Grafen Eſterhazi und Durazzo, denen die Sache wo möglich noch fremder war, zu Oberaufſehern jener Commiſſion ein. Was war die natürliche Folge? Dieſe Verwaltungscommiſſionen hinderten ſich nur gegenſeitig und die künſtleriſche Praxis blieb den, förmlich in Partheien getheilten, Schauſpielern überlaſſen, unter denen keiner das Recht, aber jeder den Willen hatte, die Dinge zu leiten.

Zu dieſer Zeit kam die Neuber nach Wien. Viele Wohlgeſinnte hofften, ihre Erfahrung werde hier der

Kunst zu Gute kommen, aber sie konnnte sich weder als Schauspielerin mehr geltend machen, noch in der Verworrenheit der Verhältnisse zurechtfinden, noch weniger sich ihnen fügen.

Seit Stranitzky's Tode war in Wien die natürliche Einfachheit und Concentration der Theaterdirection total verloren gegangen. Das Impressarienwesen hatte die Schauspielkunst zu einer bloßen Erwerbsquelle herabgewürdigt. Den Prinzipalen warf man freilich auch vor, daß ihnen ihre Kasse lieber sei, als ihre Kunst, aber die Eigenschaft der Comödiantenmeister erhielt ihnen doch immer noch einigen Ehrgeiz oder Handwerkstolz auf das, was ihre Truppe leistete. Ein Pächter dagegen hat kein Standesgefühl, ihm kommt es nicht auf die Kunst, sondern nur auf ihren Ertrag an, und so dachten die Impressarien an keinen Fortschritt, so lange der alte Zustand noch Ausbeute gab. Als die große Kaiserin dem Theater aufhelfen wollte, glaubte sie, es handle sich lediglich darum, eine uneigennützige Verwaltung einzurichten, sie wußte nicht, daß es vor allen Dingen darauf ankomme, wieder eine wirksame künstlerische Leitung herzustellen Es wurden Verwaltungsbehörden eingesetzt, eine über die andre, so daß, um mit dem Sprüchwort zu reden, Niemand wußte, wer Koch oder Kellner sei, kein Prinzip mit ganzer Entschiedenheit verfolgt werden konnte und die Herrschaft des Hergebrachten fortdauernd ihre träge Kraft ausüben mußte.

Der Kaiser nahm die [illegible] der Ehrenbezeugungen entgegen und [illegible] Paris. Dieses befand sich in einer Stimmung [illegible] in der Tat wurde ein [illegible] Lichter, während die [illegible] an Lampions der Preis des Oberbürgermeisters [illegible] einen Kinder anbrannt eines der [illegible] Aber es lag nun [illegible] in der Luft. Die liberalen Journale der Opposition [illegible] bleiben sollte. Die [illegible] Handen [illegible] wurden auf ihren Sitzungen [illegible] Wirkung, [illegible] [illegible] und [illegible]

Der [illegible] Senat wurde [illegible] die Ehe [illegible] zu [illegible] [illegible] [illegible] eines Kindes [illegible] zu [illegible]. Auf wen aber [illegible] die Wahl? Auf den Grafen [illegible], einen Italiener. Der [illegible] mit [illegible] Dinge [illegible] spezieller Kenntnis des Landes und war ein Ehrendeutsch verstand: [illegible] wurde die Pflege des nationalen Geistes, des deutschen Selbstgefühls übertragen.

Zur Verfügung des [illegible] Hofes [illegible] er zwar Stephanie und die Familie [illegible], in höherer Zeit aber verordnete er auch [illegible], der aus Furcht vor der Rückkehr und den Attentatsplanen der Kaiserin 1853 Paris zum zweitenmale verlassen hatte, wieder zurückkehren.

Dagegen ging die Kaiserin [illegible] nur selten, und jeder Schritt von ihrer [illegible] Seite [illegible]

Die Burleske erhob sich jetzt wieder mit gesammelter Kraft, es waren neue Talente in Brenner und Gottlieb hinzugetreten, die auch sogleich neue Maskencharaktere aufbrachten, Burlin und Jackerl, Huber hatte sich einen Leopoldel erfunden. So schritt der Hanswurstcharakter von einer Metamorphose zur andern fort; wie das schon in Frankreich mit dem Arlequin geschehen war,*) bei uns aber unaufhörlich fortdauern sollte**).

Man stattete die Huber'schen Zaubercomödien „der schöne Leopoldel und Hans Wurst der verliebte Zauberer" oder „der aus dem Mond gefallene Leopoldel" u. A. m. reich mit Decorationen, Zauberwerk und Flitterstaat aus. Man gab der Musik immer mehr Raum, von Liedern und Arien kam man auf Terzetten und Quartetten, es wurden förmliche burleske Singspiele daraus, der Weg zu „Donaunymphe und Teufelsmühle" war gefunden.

Wäre es bei diesem offnen und loyalen Kampfe der Erfindungskraft gegen das regelmäßige Drama geblieben, so hätte es hingehen mögen, wäre nur Wind und Sonne redlich mit den studirten Schauspielern getheilt worden. Aber in diesem merkwürdigen Geschmackskriege, der zwanzig Jahre lang, an ein und derselben Bühne, hartnäckig fortdauerte, verschmähte die Volksparthei kein

*) er war nach und nach zum Turlepin, Philipin, Mezetin, Scapin, Sganarelle geworden.

**) Moser in Grätz brachte 1760 den Lipperl auf.

Mittel der Kabale, des Spottes, der Verläumdung, um ſeine Herrſchaft zu verlängern. Sie gaben ihre Kunſtgenoſſen, welche in memorirten Stücken ſpielten, dem öffentlichen Gelächter Preis, beſtreuten ihnen den Spottnamen der Gregoriusſpieler an, als Anſpielung auf die Schüler, welche am Gregoriustage — dem alten Feſte der Schulcomödien — auswendig gelernte Dialogen auf den Straßen herſagten, und hielten ſich nur der Improviſation willen, als überragende Größen da, während doch die Furcht vor dem Memoriren eine der weſentlichſten Urſachen ihres Haſſes gegen das regelmäßige Drama war.

Zwar kam dann und wann die Aufführung eines Trauerſpieles, überſetzten Luſtſpieles oder eines deutſchen Originales zu Stande, aber man drängte ſie auf die ungünſtigſten Tage, genannt ihren Vorſtellungen keinen Sonn- oder Feiertag zu, um dann der geringen Ertrag der Einnahme als Beweis ihres Unwerthes für das Repertoir anführen zu können. Als man endlich jogar „Miß Sara“ aufführte, geſchah es nur in einer Ueberarbeitung, welche Huber, der Komponiſt, gefertigt hatte, und worin die Rolle des ernſten, mortaliſirenden Lieutenant Norton dem Hans Wurſt übergeben war. Wenn Brahauſer gleich die Sache ernſthaft nahm, ſo war das Publikum doch zu ſehr gewohnt, über ihn zu lachen, als daß die boshafte Abſicht, dadurch die Wirkung der Stücke zu zerſtören, nicht in die Augen ſpringen ſollte.

Weiskern war es, der an der Spitze all dieser Intriguen ſtand, obſchon er ſelbſt in edlen Väterrollen des regelmäßigen Drama's mit Beifall auftrat. Seine unverſöhnliche Feindſchaft gegen daſſelbe fand in der Gewalt, welche ihm die Regieführung gab, die bequemſte Waffe, und er bediente ſich derſelben mit hinterliſtigem Scharfſinn.

Daß die talentvollen Extemporanten ihre Stellung behaupten wollten, war natürlich, ſie hatte viel Reizendes. Der komiſche Stegreifſpieler durfte in der Licenz ſeiner Maske, der Unbeſchränktheit ſeiner Rede, ſich völlig als Herren der Bühne, als den Beherrſcher der Stimmung des Publikums betrachten, das zuletzt von ſeinen Launen abhängig wurde. Die kleinen Stegreifburlesken hießen nicht umſonſt Foppereien. Nicht nur weil Hans Wurſt der Fopper, in ihnen alle andern Perſonen, ſondern weil im Grunde die Schauſpieler ſich alle gegenſeitig im Wettkampf der Improviſation foppten; und zuletzt das Publikum das am meiſten gefoppte war. Mit ſeinen Stimmungen, Erwartungen, und Senſationen konnte der geſchickte Extemporant wie ein Taſchenſpieler ſchalten, ihm escamotiren, was es ſchon zu empfangen meinte, ihm geben, was es nie erwartet hätte, und wenn dieſer Kitzel am Mitſpielen ſchon das Publikum an die Stegreifcomödie feſſelte, um wie viel werther mußte dem Schauſpieler dieſe despotiſche Stellung ſein!

Aber nicht der Hochmuth und die Herrſchſucht der

Extemporanten allein war es, der die Burleske ſo hartnäckig vertheidigte, auch eine ſchmutzige Gewinnſucht hatte ihren Theil daran. Ein merkwürdiger Tarif, der noch von der Impreſa her beſtand, belehrt uns darüber.

Demzufolge wurde für jede neu in Scene gebrachte

Burleske ohne Arien gezahlt	6	Fl.
Für jede Wiederholung derſelben	3	„
Für eine neue Burleske mit Arien	12	„
Für jede Wiederholung derſelben	6	„
Für jede neue Arie dazu	1	„

Folglich war nur durch eine gänzliche Ueberſchwemmung des Repertoirs mit dieſen Fabrikaten dabei etwas zu gewinnen. Weiskern hat deren 140 gemacht.

Schmachvoll aber ſind die ſogenannten Prämien, welche dieſer Tarif den Darſtellern zugeſteht:

Für jedes Aufſtiegen im Stücke . . .	1	Fl.
Für einen Sprung in's Waſſer . . .	1	„
Für einen Sprung über eine Mauer oder von einem Felſen herab	1	„
Für jede Verkleidung (und Hans Wurſt und Bernarden verkleideten ſich unzähligemale)	1	„
Für Prügel (waren)	—	24 Kr.
Für eine Ohrfeige (oder) oder Fußtritt .	—	24 „

Für's active Prügeln wurde nichts bezahlt, das Vergnügen daran mußte als Lohn für die Mühe genommen werden.

Für jeden erhaltenen ſchwarzen oder weißen Fleck*) 24 Kr.

*) Dieſer Poſſen hat ſich in einer weiteren Ausdehnung leider noch lange in Wien erhalten. Die Darſteller der Maſchkera,

Weiskern war es, der an der Spitze all dieser Intriguen ſtand, obſchon er ſelbſt in edlen Väterrollen des regelmäßigen Drama's mit Beifall auftrat. Seine unverſöhnliche Feindſchaft gegen daſſelbe fand in der Gewalt, welche ihm die Regieführung gab, die bequemſte Waffe, und er bediente ſich derſelben mit hinterliſtigem Scharfſinn.

Daß die talentvollen Extemporanten ihre Stellung behaupten wollten, war natürlich, ſie hatte viel Reizendes. Der komiſche Stegreifſpieler durfte in der Licenz ſeiner Maske, der Unbeſchränktheit ſeiner Rede, ſich völlig als Herren der Bühne, als den Beherrſcher der Stimmung des Publikums betrachten, das zuletzt von ſeinen Launen abhängig wurde. Die kleinen Stegreifburlesken hießen nicht umſonſt Foppereien. Nicht nur weil Hans Wurſt der Fopper, in ihnen alle andern Perſonen, ſondern weil im Grunde die Schauſpieler ſich alle gegenſeitig im Wettkampf der Improviſation foppten; und zuletzt das Publikum das am meiſten gefoppte war. Mit ſeinen Stimmungen, Erwartungen, und Senſationen konnte der geſchickte Extemporant wie ein Taſchenſpieler ſchalten, ihm escamotiren, was es ſchon zu empfangen meinte, ihm geben, was es nie erwartet hätte, und wenn dieſer Kitzel am Mitſpielen ſchon das Publikum an die Stegreifcomödie feſſelte, um wie viel werther mußte dem Schauſpieler dieſe despotiſche Stellung ſein!

Aber nicht der Hochmuth und die Herrſchſucht der

Extemporanten allein war es, der die Burleske ſo hartnäckig vertheidigte, auch eine ſchmutzige Gewinnſucht hatte ihren Theil daran. Ein merkwürdiger Tarif, der noch von der Impreſa her beſtand, belehrt uns darüber.

Demzufolge wurde für jede neu in Scene gebrachte

Burleske ohne Arien gezahlt	6 Fl.
Für jede Wiederholung derſelben	3 „
Für eine neue Burleske mit Arien	12 „
Für jede Wiederholung derſelben	6 „
Für jede neue Arie dazu	1 „

Folglich war nur durch eine gänzliche Ueberſchwemmung des Repertoirs mit dieſen Fabrikaten dabei etwas zu gewinnen. Weiskern hat deren 140 gemacht.

Schmachvoll aber ſind die ſogenannten Prämien, welche dieſer Tarif den Darſtellern zugeſteht:

Für jedes Auffliegen im Stücke	1 Fl.	
Für einen Sprung in's Waſſer	1 „	
Für einen detto über eine Mauer oder von einem Felſen herab	1 „	
Für jede Verkleidung (und Hans Wurſt und Bernardon verkleideten ſich unzähligemale)	1 „	
Für Prügel (paſſiv)	—	34 Kr.
Für eine Ohrfeige (detto) oder Fußtritt .	—	34 „

Für's active Prügeln wurde nichts bezahlt, das Vergnügen daran mußte als Lohn für die Mühe genommen werden.

Für jeden erhaltenen ſchwarzen oder weißen Fleck*) 34 Kr.

*) Dieſer Poſten hat ſich in einer weiteren Auslegung leider noch lange in Wien erhalten. Die Darſteller des Monoſtatos,

Für's Begießen	34 Kr.
Jeder Duellant in den Combattements . . .	34 „

Und dieſe erniedrigenden Emolumente wollten die Schauſpieler nicht einbüßen! Leute von wirklich ausgezeichnetem Talente kämpften erbittert für die Erhaltung eines Zuſtandes, in dem ſie des Sonnabends ihr Conto bei der Kaſſe geltend machen konnten, wie uns ein Beiſpiel aufbewahrt iſt:

Dieſe Woche 6 Arien geſungen . . .	6 Fl.	— Kr.
Einmal in die Luft geflogen	1 „	— „
„ in's Waſſer geſprungen . . .	1 „	— „
„ begoſſen worden	—	34 „
2 Ohrfeigen bekommen	1 „	8 „
1 Fußtritt „	—	34 „

worüber dankbarlichſt quittire.

Als man es Molieren für eine Beſchimpfung anrechnen wollte, daß er in der Rolle des Sganarelle Schläge erhielt, antwortete er „ich bin es nicht, Sganarelle iſt es, der ſie bekömmt,“ und hob damit ſeinen Stand über die Verwechſelung der Perſon des Darſtellers mit der dargeſtellten hinaus. Dieſe Wiener Poſſenſpieler aber bezogen die empfangenen Ohrfeigen recht abſichtlich auf ſich perſönlich, um ſich die empfangene Beſchimpfung mit 34 Kr. vergüten zu laſſen.

Bei einer ſolchen Nichtswürdigkeit der Geſinnung

Othello u. ſ. w. nahmen eine Extravergütung dafür in Anſpruch, daß ſie ſich das Geſicht ſchwärzten.

konnte natürlich kein wahrhaft künstlerischer Ehrgeiz, keine Begeisterung für ächte Menschendarstellung aufkommen. Auf dieser Stufe traf die Schauspielkunst mit vollem Recht der alte Vorwurf, daß sie den Menschen für Geld der Schmach Preis gebe.

Welch eine Stellung überhaupt die damaligen Wiener Comödianten einnahmen, giebt schon die eine herkömmliche Sitte zu erkennen, daß der erste komische Schauspieler beim Jahreswechsel Neujahrswünsche drucken ließ, welche er selbst nach Hofe trug und dem hohen Adel, seinen Gönnern, Bekannten und Freunden zuschickte, wogegen er ansehnliche Geschenke erhielt. Diesen Neujahrswünschen wurden gewöhnlich komische Erzählungen, Hanswurstische Träume, Reisen des Hanswurst in verschiedene Planeten u. s. w., nebst dessen Bildniß in seiner Theaterkleidung, vorgesetzt.

Solche tief eingelebte Zustände konnten sich nur durch das Aussterben dieses Comödiantengeschlechtes verändern, wenig machte es daher aus, daß Kurz nach fünf Jahren Wien zum drittenmale verließ und seine Künste nach München, Mainz und Frankfurt verpflanzte*). Nun nahm Prehauser wieder die Spitze ein und Weiskern war unerschöpflich in Erfindungen neuer Stücke für ihn. Hans Wurst, Marches von Wurstenfeld. La Penelope moderne

*) wo der junge Schröder zu ihm ging, als er Hamburg bei Entstehung der Entreprise verließ.

oder die masquirte Pilgerſchaft des Hans Wurſt. Die verhexte Apotheken oder Hans Wurſt der lebendig anatomirte Cadaver. Der ſich neunmal mördende und das zehntemal dennoch wiederum lebende Hans Wurſt und Colombine die vorſichtige Amantin. Der Carneval derer Götteren oder Hans Wurſt der vergötterte Traiteur u. ſ. w.

Die Zeitumſtände beförderten die Dauer dieſes Geſchmackes. Der ſiebenjährige Krieg wirkte auch hier niederdrückend auf die Theaterzuſtände. Die Kaiſerin hatte ſchwere Sorgen und ließ das Theater außer Acht, dem Volke wurden in Angſt und Nöthen die Spaßmacher immer lieber und nothwendiger, der Adel hielt ſich an das franzöſiſche Theater, und Graf Durazzo ließ die Dinge gehen, die er nicht zu ändern wußte.

Indeſſen war das regelmäßige Drama doch nicht ganz von Vertheidigern entblößt. Verſchiedene Schriftſteller, wie Magiſter Heyden (ein Gottſchedianer), Engelſchall, Petraſch u. A. erhoben ihre Stimmen gegen die Improviſation und das Uebergewicht der Poſſe laut genug, um die eingeſchlafene Theatercenſur wieder wach zu rufen und einen Schriftenſtreit anzuregen, der die Poſſenſpieler in Sorge um den Ausgang ſetzte. Sie fanden einen glücklichen Ausweg. Philipp Haffner, ein humoriſtiſcher Kopf, voll guter Einfälle, erfand neue Comödien und Zauberpoſſen im beliebten Style und führte den Dialog aus, ganz im Ton und Geſchmack der Extemporanten, mit denen er im genaueſten Verkehr

ſtand *). Seine Stücke paſſirten nun für regelmäßige, hielten gleichwohl die beliebte Gattung feſt, ja machten

*) Hier treffen wir auf einen neuen Beweis, daß die Volkscomödie ſeit den engliſchen Comödianten, in Ton und Manier immer dieſelbe geblieben iſt, man vergleiche eine Scene aus Haffners „Megära die fürchterliche Hexe oder das bezauberte Schloß des Herrn von Eichhorn" mit der Scene, welche ich im 1. Thle. S. 184. mitgetheilt, ob man wohl einen Zeitraum von 130 Jahren dazwiſchen vermuthet.

In der Megära treten Leander und Hans Wurſt auf, ohne ein Wort zu ſagen. Erſt nach einer Weile fängt Leander zu ſeufzen an.

„Ach ich Unglückſeliger!

Hans Wurſt.

Ach unglückſeliges malheur! Ach malheureuſes Unglück!

Leander.

Ach grauſame Liebe, wie quälſt du deine Anhänger!

Hans Wurſt.

Ach beſtialiſche Liebe, was machſt du in der Reſidenz des Hanswurſtiſchen Herzens für Aufruhr!

Leander.

Mußte ich mich denn verlieben?

Hans Wurſt.

Konnte ich denn nicht als ein junger Socius ſterben?

Leander.

O angebetete, grauſame Angela!

Hans Wurſt.

O verfluchte Colombina!

ſie noch durch Einführung lokaler Figuren beliebter. Dieſer neue Reiz der Wiener Lokalpoſſe brachte wieder friſche Bewegung hervor und veranlaßte noch andere Schriftſteller, wie Klemm, Laudes, Heufeld, ſich in ähnlichen Produktionen zu verſuchen.

Leander.

Nein es iſt zu ſpät, ſich aus dem Joche zu reißen, das mich ſchon allzuſehr gefeſſelt hält.

Hans Wurſt.

Es iſt nimmer möglich, daß man die Liebe los wird, wenn man ſich einmal mit ihr vertraulich gemacht hat; ein verliebter Menſch iſt wie ein feines Papier, wo eine Sau drauf kommt, man mag radiren, wie man will, ſo kann man's doch nicht völlig wieder heraus bringen; und wann's nicht gar durchreißt, ſo kann man's doch kennen, daß eine Sau darauf geweſen iſt.

Leander.

Von was für eine Sau hältſt du denn deinen Discurs?

Hans Wurſt.

Von uns zwei rede ich, gnädiger Herr, und überleg unſre Liebeshiſtorien.

Leander.

Du magſt in deiner Liebe eine Sau ſein, wie du willſt, ſo menge mich nicht drein, denn meine Liebe iſt von der deinigen weit unterſchieden.

Hans Wurſt.

Nun ſo laſſen wir die Sau bei Seite. Aber von der Sau auf Ew. Gnaden zu kommen.“ u. ſ. w.

Die beliebtesten Haffner'schen Stücke, das lustige Trauerspiel „Prinz Schnudi und Prinzessin Evakathl“ die Comödien „der von drei Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, der allezeit beschäftigte Hausagent und die zwei Schwestern von Prag“ ferner „der Furchtsame“ (später zum neuen Sonntagskinde benutzt, worin Hans Wurst der Fourierschütz war,) fielen noch in die Generaldirection des Grafen Spork, welcher 1764 den Grafen Durazzo abgelöst, aber an dem bestehenden Zustande wenig geändert hatte.

Die Kaiserin versuchte durch eine abermalige Veränderung der Organisation dem Theater zu helfen, die französische Truppe wurde 1766 abgeschafft, das deutsche Schauspiel wieder in Pacht gegeben, in der Hoffnung dadurch einen lebhafteren Fortschritt zu veranlassen.

Die Reform schien anfangs eine glückliche. Der erste Pächter, Hilverding von Wewen, war ein deutsch gesinnter Mann, der sich die Förderung des guten Geschmackes angelegen sein ließ; obschon er ein großer Protector des Balletts war. Er machte den Schriftsteller Klemm zum Theatersecretär und sandte ihn in Deutschland umher, die Dichter zu Originalproduktionen für die Wiener Bühne anzuregen, damit er in den Stand gesetzt würde, die Burleske zu verdrängen. Und so ernst war es ihm damit, daß er das erste denkwürdige Beispiel gab den Autoren eine Tantieme, den zehnten Theil der

Einnahme von ihren Stücken zuzusagen*). Leider führte Hilverding nichts zu Ende. Sein Eifer brachte ihn in so große Colliſionen, denen ſeine Geſundheit nicht Stand hielt, ſo daß er ſchon nach ſechs Monaten das Theater den aſſocirten Herren von Häring, Schwarzleutner und Kurländer überließ. An den Theaterzuſtänden war nichts geändert, der Adel verlangte wieder nach franzöſiſchen Schauſpielern und verſchaffte, ehe man ſich's verſah, dem Obriſtleutnant Affligio die Theaterpachtung gegen das Verſprechen, franzöſiſches Theater herzuſtellen.

Wieder ſtand alſo ein italieniſcher Cavalier an der Spitze des Inſtitutes, das den nationalen Geiſt vertreten ſollte; ein Mann, der wieder unſre Sprache nicht verſtand, dem nichts gleichgültiger war, als das Emporkommen der Bühne, der eine eben ſo große Verachtung für die Künſtler, als Vorliebe für ſeine Hunde und für die Thierhetzen hatte, daß er von zweien ſeiner Saufänger ſagte: ſie ſeien ihm lieber als Aufresne und Neuville. Dies waren die erſten franzöſiſchen Schauſpieler der Truppe, welche er berufen hatte, und ſie gehörten zu den größten Talenten jener Zeit, was mag er nun erſt von den deutſchen Comödianten gehalten haben! In der That wollte er von nichts Anderm hören, als durch unausgeſetztes Bur-

*) Dies iſt alſo das Original zu der Tantiemeeinrichtung in unſern Tagen.

leskenſpiel den einzigen Nutzen von dem deutſchen Schauſpiel zu ziehen, den es zu bringen vermöge. Dieſer Zuſtand trat in Wien in demſelben Jahre ein, als die Hamburger Entrepriſe begann.

Schlimmer hatte es lange nicht um das regelmäßige Drama geſtanden, Weiskern und die Extemporanten waren vollſtändig obenauf. Mit heldenmüthiger Ausdauer ſuchten die auf's Aeußerſte bedrängten ſtudirten Schauſpieler der Tragödie und dem regelmäßigen Schauſpiele Schritt für Schritt die Bühne zu erobern. Schwerlich wäre es ihnen gelungen, wenn nicht jetzt der Einfluß eines Mannes von Wiſſenſchaft und gebildetem Geſchmack, dabei von unabhängigem und ſtolzem Geiſte und unerſchütterlichem Charakter, bedeutend in's Gewicht gefallen wäre.

Es war dies der Regierungsrath und Profeſſor Sonnenfels. Er ſtand an der Spitze der Reformparthei unter den Schriftſtellern, die ſich — ein ſeltſamer Zufall — in des erſten Hans Wurſt's, in Stranitzky's Hauſe zu verſammeln pflegten, um deſſen Nachfahrer zu ſtürzen. Sonnenfels wurde als Dichter und thätiger Rathgeber den Schauſpielern nützlich und ſtritt in ſeiner, 1765 begonnenen Zeitſchrift „der Mann ohne Vorurtheil" eifrig für die Reform. „Eine geſittete Schaubühne iſt keine Grille" ſchrieb er, „aber ſie muß einer ſtrengen Cenſur unterworfen ſein, die Cenſur muß ſich nicht bloß auf die Fabel, ſondern auch auf den Dialog des Stückes erſtrecken, die extemporirten Stücke können alſo nicht geduldet werden."

Damals riefen alle Männer des Fortschrittes die Censur zu Hülfe. Sie wußten noch nicht, welchen Geist sie damit beschworen.

Der ganze Zorn der Extemporanten und Affligio's entbrannte nun gegen Sonnenfels. Man verhöhnte, verfolgte ihn, hetzte ihm die Schriftsteller Klemm und Heufeld auf, welche nun für den grünen Hut in die Schranken traten, ja sogar nicht verschmähten, die Geistlichkeit in ihre Partheisache zu ziehen, indem sie Sonnenfels des Protestantismus verdächtigten. Die Stegreifspieler griffen zu demselben Angriffsmittel, das die Neuber gegen Gottsched gebraucht hatte. In einer (1767) von Klemm verfaßten Comödie „der auf den Parnaß versetzte grüne Hut" copirte Prehauser Sonnenfels Person zum Gelächter des Publikums, ja selbst auf das italienische Buffotheater brachte man ihn. Nicht genug damit, man ließ ihn als Pendant zu Bernardons Portrait abbilden und stellte dies Blatt an allen Schaufenstern der Kunst- und Buchhandlungen aus.

Sonnenfels achtete alles dessen nicht und fuhr fort seine Ansichten auf das Nachdrücklichste auszusprechen, regte seine literarischen Freunde zu dramatischen Gedichten an, unter denen die von Ayrenhoff die meiste Wirkung gemacht haben. Selbst an den Kaiser wagte Sonnenfels sich mit den freimüthigsten Aeußerungen; in einem merkwürdigen Schreiben v. J. 1768 sagte er ihm: „Von der Unterstützung der guten und Unterdrückung der

schlechten Schauspieler hängt die Bildung der Nation ab; nicht von Seiten des Geschmacks allein, sondern auch der Sitten, des Umgangs, der Achtung der Fremden, welche von der Schaubühne auf die Sitten ein Urtheil fällen, mithin in einiger Betrachtung selbst der Ruhm der Monarchen, die entweder die gesitteten Schauspiele beschützen, oder sittenloses Zeug dulden und ihre Unterthanen dadurch gleichsam abbrutiren lassen."

Und diese kühne Sprache wurde, selbst unter den Verhältnissen jener Zeit, dem unerschrocknen Manne nicht nur verziehen, sondern Maria Theresia untersagte in demselben Jahre das Extemporiren und ernannte Sonnenfels zum Theatercensor.

Gleichwohl war das kleine Häuflein der Schauspieler, welche der Bequemlichkeit zu extemporiren, gegen die Ehre gute Schauspieler zu heißen entsagen wollten, nur gering. Heydrich hatte seine glänzende Liebhaberzeit überlebt, aber in Repräsentations- und fein komischen Rollen, war er das einzige Muster im Personal. Frau Weidner erhielt, wie er, die Ehre der Leipziger Schule; sie war als Königin des Trauerspiels eben so geachtet, als beliebt in affectirten Damen- und derben Frauenrollen des Lustspiels. Stephanie, der bei Franz Schuch und Kirchhof, also auch im nördlichen Deutschland, seine Schule gemacht hatte, spielte die Väter, Tyrannen u. s. w. Müller, als erster Anfänger bei Schönemann, dann bei österreichischen Truppen, ein

Mann von einiger Bildung, spielte Liebhaber, Stutzer, Pedanten u. s. w.*), Jaquet komische Rollen, excellirte als Jude, seine Tochter begann das anmuthig muntre Talent zu entfalten, das sie als Frau Adamberger berühmt machte. Gottlieb, der Jackerl der Burleske, spielte Bauern, Bediente, Dümmlinge u. dergl. Mehr waren ihrer nicht, denn die berühmten Extemporanten waren nur schwer und widerwillig zur Theilnahme an memorirten Stücken zu bewegen, demungeachtet konnten doch wöchentlich zwei derselben aufgeführt werden.

Endlich neigte sich doch der Sieg auf die Seite des neuern Geschmacks, aber erst als der Tod die Reihen der Extemporanten dergestalt gelichtet hatte, daß die Uebrigbleibenden muthlos davon gingen. Huber war 1760, bald darauf Schröter und Frau Nuth gestorben, Leinhas 1767, endlich Weiskern im December des nächsten Jahres**); nun war das Haupt der Parthei ge-

*) Seine Beliebtheit als Herr von Heinzenfeld in „der Furchtsame" (das Sonntagskind) half ihn aus häuslicher Noth, als beim Todesfall Franz I. die Schauspieler auf halben Gehalt gesetzt wurden. Er schrieb an Joseph II. eine versificirte Petition voll aliter und taliter und erhielt 100 Ducaten. Die Hofnarrenstellung der Schauspieler leuchtet auch aus diesem Zuge hervor.

**) Er hatte in den letzten Lebensjahren, als er die Sache der Stegreifcomödie schon verloren sah, sich mit der ganzen Energie seines Geistes auf Studien der Geschichte und Geographie geworfen. Nach seinem Tode kam eine Topographie von Oesterreich von ihm heraus.

fallen. Prehauſer, der ein verſtändiger und redlicher Mann war, hatte ſich ſchon in den letzten Jahren bereit erklärt, den grünen Hut und die Hanswurſtjacke abzulegen, auch ſchon einige charakteriſtiſche Rollen, zuletzt noch den Juſt in Minna von Barnhelm mit Beifall geſpielt. Als Weiskern ſtarb, fühlte er, daß es nun auch mit ihm zu Ende ſei. Bei dem Begräbniß ſagte er zu ſeinen Kameraden: „Unſer Odoardo hat es überſtanden, ich werde ihm bald folgen, er wird nicht ohne ſeinen Bedienten ſein wollen.“ Er gab zu Neujahr 1769 zum erſtenmale eine ernſthaft gefaßte Gratulation aus und ſtarb den 29. Januar, gerade vier Wochen ſpäter als Weiskern.

Nun war die Wiener Stegreifburleske todt.

Ein reicher Kaufmann, Freiherr von Bender, der Antheil an der Pachtung hatte, nahm ſich jetzt des deutſchen Schauſpiels an, verband es mit dem Noverre'ſchen Ballett und überließ Affligio das franzöſiſche Theater. Er übergab die künſtleriſche Leitung dem Dichter Heufeld, welcher in einer öffentlichen Ankündigung, nach Löwens Beiſpiele, dem Publikum die Bildung eines Nationaltheaters verhieß. Bender engagirte den jüngeren Stephanie, Steigentesch und die Teutſcher, und hatte ſo feſten Willen das Stegreifſpiel zu unterdrücken, daß er es auch nicht zugeben wollte, als der Mangel an ſtudirten Stücken eine förmliche Repertoirverlegenheit erzeugte. Er erklärte: lieber die wenigen einſtudirten Stücke fort und fort vor leeren Häuſern geben zu wollen.

Leider brachten ſeine langdauernden Geſchäftsreiſen und der enorme Verluſt, welchen er bei der Unternehmung binnen ſechs Monaten durch das koſtſpielige Ballett machte, nach dieſer kurzen Zeit die Direction ſchon wieder in Affligio's Hände, der auf der Stelle Heufeld fortſchickte und von den Schauſpielern Stegreifſpiele verlangte. Aber er traf auf einen verwandelten Korporationsgeiſt im Perſonale. Einſtimmig verweigerten die Mitglieder das Extemporiren auf Grund ihrer Kontrakte, in denen Bender ſie abſichtlich von jeder Verpflichtung dazu entbunden hatte. Nun wollte er die Burleskentruppe des Prinzipals Menninger auf dem kaiſerlichen Theater ſpielen laſſen, eine Bittſchrift des geſammten Perſonals und eine andre von Sonnenfels an den Kaiſer verhinderten es. Es war offner Krieg zwiſchen dem Perſonal und ihrem Director. Da trat ein ſchlimmer Feind der guten Sache auf, Bernardon-Kurz kehrte zum Faſching 1770 nach Wien zurück, und wie das letzte Glied einer zerſtückelten Schlange durch ſein Zucken noch erſchreckt, ſo wurde Alles in erneute Furcht geſetzt.

Affligio empfing den Bernardon mit offnen Armen, die alte bunte Wirthſchaft ſollte wieder beginnen. Vergebens aber bemühte er ſich um Widerruf des kaiſerlichen Verbotes der Improviſation, vergeblich ſchützte er den Mangel an ſtudirten Stücken vor, das Verbot mußte alſo umgangen werden. Kurz dialogiſirte ſeine Burlesken, man ſchleppte ſie durch die Cenſur, aber Sonnenfels rupfte ihnen alle die Federn aus, auf deren Glanz Kurz

gerechnet hatte, jene unverſchämten Zweideutigkeiten, von denen er ſagte, daß ſie, mit anſcheinender Dummheit vorgetragen, die Lieblingsſpeiſe des Wiener Publikums wären.

Unter dem gewaltigſten Zudrange der Menge, die ihren Vater Bernardon wiederſehen wollte, wurde nun „Serva padrona, die Herrſchaftskuchl, die Weiber- und Bubenbataille“ aufgeführt. Die ſtudirten Schauſpieler mußten die Kapriolen der Bernardoniaden wieder mitmachen, denn der Form war genügt, es waren ſtudirte Stücke. Müller ſchreibt: „Ich mußte als Flavio auf einem Faßreifen, an welchem ein kaſchirter Pferdekopf und eine gemalte Schabracke befeſtigt waren, hübſch auf dem Theater herumgalloppiren. Die brave Weidner meine herabgewürdigte Liebhaberin Iſabella darin ſpielen, und — ging mit Abſcheu davon!“

Aber ſeltſam war es — und Niemand traute ſeinem eigenen Eindrucke — der alte Spaß wollte ſeine Wirkung nicht mehr machen. Bernardon, der in der Cenſurfalle ſeine Zweideutigkeit und Unverſchämtheiten eingebüßt hatte, nahm ſich wirklich wie ein gerupfter Vogel aus. Seine eifrigſten Anhänger ſahen nur die kahle Karrikatur. Man ſchob es auf ſein Alter, aber er hatte ſich nicht geändert, ſondern der Geſchmack. Das Publikum hatte angefangen ſich an Darſtellung wirklich menſchlicher Charaktere und Zuſtände zu gewöhnen, das bloße groteske Schattenſpiel erſchien ihm nun leer und hohl; hatte es auch noch keine rechte volle Freude am Beſſeren

gewonnen, ſo war ihm doch auch die Luſt am Schlechteren vergangen. Die Burleske war überlebt. Kein Grimaſſiren und Steckenreiten, keine ſinnloſen Wortſpiele, ja nicht die doppelte Portion vertheilter Prügel wollten durchſchlagen. Bernardon war aufgegeben von der wandelbaren Volksgunſt. Seine Vorſtellungen verödeten, ja er mußte ſich auf dem Schauplatz ſeines Glanzes durch ſeine eignen Waffen vernichtet ſehen. In einer, vom preußiſchen Geſandtſchaftsſecretär von Jeſter gedichteten Comödie „Vier Narren in einer Perſon" parodirte ihn der Schauſpieler Müller mit ſo vielem Glück, gab ihn ſo ſehr der Verachtung Preis, daß er bei ſeinem Auftreten in der „Judenhochzeit" kaum dem Auspfeifen entging.

Bernardon ſchüttelte den Staub von ſeinen Füßen und ſah Wien mit dem Rücken an.*)

Geſcheitert war der Verſuch, die abgeſtorbene Burleske wieder zu beleben, das Stegreifſpiel gänzlich vernichtet.

Seltſam genug, daß es in den beiden Hauptſtädten Deutſchlands, in Wien und Berlin, wo man den lebhafteſten Fortſchritt und ein vorleuchtendes Beiſpiel ſuchen ſollte, am längſten gedauert hat.**)

---

*) Er machte ſpäter in Warſchau eine große Theaterunternehmung und wurde in den polniſchen Freiherrnſtand erhoben.

**) Der Harlekin und die Stegreifcomödie der Schuch'ſchen Bühne war, wie wir wiſſen, erſt 1766 abgeſchafft worden, alſo nur 4—6 Jahre früher als in Wien.

Aber der unversöhnliche Feind des Geschmackfortschrittes, der unverwüstliche Freund der Plattheit, Herr Obristleutnant Affligio, konnte sich auch jetzt noch nicht zufrieden geben. Da auf den Kaiserlichen Theatern nicht mehr improvisirt werden durfte, wollte er auf einer Vorstadtbühne Stegreifcomödien geben lassen, aber die Schauspieler erhoben sich dagegen wie ein Mann, ihre energische Protestation auf das wiederholte Kaiserliche Verbot des Extemporirens stützend. Vergebens suchte Affligio sie durch Androhung augenblicklicher Entlassung einzuschüchtern, ja er ließ die Stimmführer, die beiden Stephanie, aus der Conferenz sofort in Verhaft führen. — Dies soldatische Verfahren hatte nur die Folge, daß auf Befehl der Kaiserin nach wenig Stunden die beiden Vorkämpfer von ihrer Haft, und bald darauf alle übrigen Schauspieler von der Direction des Herrn von Affligio befreit wurden. Er gab das Theater auf und verließ Wien. Der Graf Kohary übernahm die Gesammtpachtung der Buffooper, der Balletts, des französischen und deutschen Schauspiels. Sonnenfels, dessen Censorvollmacht fast bis zur Unbedingtheit ausgedehnt wurde, nahm, befreundet wie er mit dem Grafen Kohary war, eine dramaturgische Stellung ein*), während die Leitung

*) Es ist eine irrthümliche Angabe der Chronologie, daß Sonnenfels von den Schauspielern zum Director gewählt worden sei; aber sie ist häufig, selbst von Gervinus nachgeschrieben worden.

der künſtleriſchen Geſchäfte dem dramatiſchen Dichter von Brahm, als dirigirendem Theaterſecretär überlaſſen blieb.

Freilich war die ungenaue Vertheilung der Autorität wieder kein ſichres Pfand für eine zuverläſſige und energiſche Direction, dennoch mußte dieſer Wechſel der Dinge manche gute Ausſicht eröffnen.

Der Sieg des regelmäßigen Drama's war endlich vollſtändig anerkannt, das franzöſiſche Schauſpiel, wenn auch anſteckend in ſeinen Manieren für die deutſchen Schauſpieler, dennoch ein Anlaß des Wetteifers. Noverre's Ballette eine wahre Schule der Anmuth und des pantomimiſchen Ausdrucks. Die Oper durch die Aufführung von Glucks Alceſte*) ſchon auf den Gipfel ihrer Würde gehoben. Haydn's Meiſterwerke, der deutſchen Muſik ganz neue Gebiete eröffnend, wirkten veredelnd auf den Geſchmack überhaupt. Die höchſten Stände, von dem lebhafteſten Intereſſe für die deutſche Bühne ergriffen, ſetzten ihren Ehrgeiz darein, für ſie zu dichten. Der Staatsrath von Gebler an ihrer Spitze, Geheimrath Schloſſer, von Ayrenhoff, von Guggler, von Otternwolf, von Pauersbach, von Puffendorf, von Brahm, von Sternſchütz, von Keßler, Rautenſtrauch, Alles ſchrieb Theaterſtücke. Die beiden Schauſpieler Stephanie ſtellten ſich rüſtig in dieſe Reihe**),

*) 1768 in ihrer erſten Bearbeitung.

**) Der Jüngere, bisher Offizier, machte mit Soldaten-

Klemm, Heufeld, Pelzel und die Schauſpieler Müller und Weidmann verlegten ſich auf das Lokalſtück, ringsum war Bewegung und Streben, es ſcheint, man konnte keine günſtigere Atmoſphäre für das friſcheſte Gedeihen der Kunſt wünſchen.

Sonnenfels gab unterm 14. Auguſt 1770 ein Programm aus, worin die neue Direction ſich öffentlich zur Erfüllung der veredelnden Prinzipien anheiſchig machte. Es war vorſichtig und verſtändig, daß er die Wiener darüber beruhigte: das ſcherzhafte Luſtſpiel ſolle die herrſchende Gattung, Trauerſpiel und rührende Stücke dagegen nur Würze des Repertoirs ſein, ja er verſprach: „das Scherzhafte ſoll manchmal ſo nahe an die Grenze der Poſſe ſinken, als die Wohlanſtändigkeit der Bühne, welche man beſtändig im Angeſichte behalten wird, zugeben kann.“

Den Dichtern wiederholte die Direction die ſchon von Heufeld gegebene Zuſage eines Honorars von 100 Fl. für ein Stück, das die Abendvorſtellung fülle, für die kleinern nach Verhältniß, für Ueberſetzungen halb ſo viel. Die Hilverding'ſche Tantieme war längſt wieder vergeſſen; ja es wurde hier den Wiener Dichtern die merkwürdige Alternative geſtellt: ob ſie anſtatt der 100 Fl. das freie Entree in beide Theater auf ein Jahr annehmen

---

ſtücken, Nachahmungen der Minna von Barnhelm, Glück. Seine Werber und die abgedankten Offiziere wurden viel gegeben.

wollten. Man erkannte es damals also noch nicht für eine Pflicht, den dramatischen Dichtern zu ihrer lebendigen Fortbildung das Theater unbedingt zu öffnen.

Sehr merkwürdig ist in diesem Programm der eigenthümliche Hochmuth, mit welchem zu jener Zeit die Wiener sich zu schmeicheln pflegten. Kaum daß sie sich aus der ärgsten Verwilderung herausgearbeitet und in ihren Theaterzuständen, um mehr als vierzig Jahre verspätet, der Leipziger Reform angeschlossen hatten, gaben sie sich die Miene, als ob die Bühnenveredlung und der Gedanke eines Nationaltheaters ihre durchaus originale Erfindung wäre, und als sei bis dahin im übrigen Deutschland gar nichts vorgegangen. Sonnenfels, bei all seiner Tüchtigkeit und rühmenswerthen Charakterstärke, doch nur ein süddeutscher Gottsched, ignorirte die unermeßliche Revolution, welche Lessing hervorgebracht, und wie man in Wien das Heil der deutschen Bühne von der dortigen neuen Cavalierspoesie datiren wollte, so wurde in diesem Programm dem Publikum förmlich die Versicherung gegeben: man werde keine Schauspieler von den Ober- und Niedersächsischen Gesellschaften nach Wien ziehen. Daß die ganze Umgestaltung der Schauspielkunst von diesen protestantischen Truppen, in vierzigjährigem Kampfe errungen worden war, das durfte damals in Wien nicht gesagt werden. Allerdings hatte weder Koch im Jahr 1747, noch die Neuber fünf Jahre später, noch die Hensel 1753 und beide Starke's drei Jahre darauf, sich in

Wien behaupten können. Ob es aber deshalb geſchehen, weil ſie, die ſich an den beſten Gedichten des Aus- und Inlandes bis zu Leſſing hinauf, genährt hatten, mit den Wiener Schauſpielern ſich nicht hätten meſſen können, welche faſt von nichts als Weiskern- und Kurziſchen, oder ihren eignen Gedanken gelebt hatten, und hauptſächlich auf Karikaturen, groteske Wirkung, Poſſen nnd Schwänke inſtudirt waren, ob nicht im Gegentheil die vorübergehende Anweſenheit jener Schauſpieler doch den unmittelbarſten Anſtoß zu den Wiener Reformen gegeben habe — die Beantwortung dieſer Fragen liegt deutlich im Vergange der Geſchichte.

In einem Punkte mochte Sonnenfels' Programm Recht haben, nämlich, daß die Schauſpieler von den ſächſiſchen Wanderbühnen nicht den Anſtand gezeigt hätten, welchen die Muſter der Wiener höheren Geſellſchaft und der franzöſiſchen Comödie fordern ließen; daß ihr Spiel und Betragen etwas Provinzielles gehabt habe. Sprachen doch alle norddeutſchen Kritiker denſelben Tadel aus. Darum war es ſehr zu billigen, daß Sonnenfels in ſeinem Programm den Adel dringend anlig: „an der Bildung der Schauſpieler nähern Antheil zu nehmen, indem er ihnen den Eintritt in ſeinen Umgangskreis geſtatte, wo ſie allein die Urbilder zu dem feien, edlen Anſtande, zu der Ungezwungenheit und Richtigkeit des Umganges, zu der feinen Höflichkeit ſtudiren können, die wir von ihnen auf der Bühne for-

dern, und worin allein der Vorzug einiger französischer vor unsern Schauspielern besteht."

Alles dies war ohne Zweifel sehr gut gemeint, wie denn überhaupt die Wiener Bühne an alle dem, woran die norddeutschen Bühnen Mangel litten, Ueberfluß hatten: gesicherte Stabilität, von Seiten der Herrscher den besten Willen für ihre Veredlung, Schutz und Geldunterstützung in Fülle, lebhaften Antheil in Adel und Volk — und dennoch waren es wiederum die eigenthümlichen Verhältnisse Wiens, welche sein Theater verurtheilten, im Entwicklungsgange der Kunst nur den Nachzügler abzugeben, der in wohlgenährter Gemächlichkeit sich, um Jahrzehnte später, die Fortschritte aneignete, welche die geringschätzten Ober- und Niedersächsischen Truppen, unter steter Noth und Sorge, bei knapper Unterstützung kleiner Höfe, errungen hatten.

Die Augendienerei, mit welcher man sich, den edlen und erhabenen Absichten Maria Thresia's und ihres großen Sohnes gegenüber, die Miene gab, als seien diese Absichten auch bereits vollständig ins Werk gerichtet, dies Drängen der vornehmen Leute durch Pachtung und Direction des Theaters und durch die enormsten Geldverluste dabei*), sich bei der Krone zu insinuiren, war der Schauspielkunst unendlich nachtheilig. Die Bühne wurde nun

*) Freiherr von Bender setzte binnen sechs Monaten 25000 Fl. zu, Kohary gab die Bühne mit einem Verlust von 60000 auf.

zu einem bloßen Mittel für ganz andre Zwecke. Es wurden lediglich große äußerliche Veranſtaltungen getroffen, die ſich vornehm und anſehnlich ausnahmen, betitelte Directoren mit Rang und Orden, oder von wiſſenſchaftlichem Anſehen, dreifach übereinander eingeſetzt; man führte in die Theaterpraxis, welche die vollkommenſte Concentration und Einfachheit in der Führung erfordert, den complicirten, inſtanzmäßigen Geſchäftsgang ein; doch nur damit recht viele Perſonen ſich ein Verdienſt damit machen konnten, die Hände darin zu haben. Zudem entdeckten die Cavaliere damals das Vergnügen, welches die Direction eines Theaters gewährt. Dieſen kleinen abgeſchloſſenen Staat, mit ſeinen allgemein intereſſirenden Perſönlichkeiten, ſeinen täglich lebendig hervortretenden Productionen, nach Willkür beherrſchen zu können, das Vergnügen und die Unterhaltung des Hofes und des Publikums in der Hand zu haben, alle empfangenen Nackenſchläge ſogleich auf eine Kette von untergebenen Perſonen entladen zu können; die Macht, ſo viele Wünſche und Bitten beliebig gewähren oder abſchlagen, jede Vorliebe oder Abneigung fühlbar machen zu können, — der Befriedigung mancher andern Leidenſchaft nicht zu gedenken — dieſe Stellung eines kleinen Despoten hatte ſo viel Anziehendes, daß die reichen und vornehmen Herren ſchon dafür große Geldverluſte, ja den Vermögensruin nicht ſcheuten.

So hatte die rühmenswerthe Aufmerkſamkeit des

wollten. Man erkannte es damals also noch nicht für eine Pflicht, den dramatischen Dichtern zu ihrer lebendigen Fortbildung das Theater unbedingt zu öffnen.

Sehr merkwürdig ist in diesem Programm der eigenthümliche Hochmuth, mit welchem zu jener Zeit die Wiener sich zu schmeicheln pflegten. Kaum daß sie sich aus der ärgsten Verwilderung herausgearbeitet und in ihren Theaterzuständen, um mehr als vierzig Jahre verspätet, der Leipziger Reform angeschlossen hatten, gaben sie sich die Miene, als ob die Bühnenveredlung und der Gedanke eines Nationaltheaters ihre durchaus originale Erfindung wäre, und als sei bis dahin im übrigen Deutschland gar nichts vorgegangen. Sonnenfels, bei all seiner Tüchtigkeit und rühmenswerthen Charakterstärke, doch nur ein süddeutscher Gottsched, ignorirte die unermeßliche Revolution, welche Lessing hervorgebracht, und wie man in Wien das Heil der deutschen Bühne von der dortigen neuen Cavalierspoesie datiren wollte, so wurde in diesem Programm dem Publikum förmlich die Versicherung gegeben: man werde keine Schauspieler von den Ober- und Niedersächsischen Gesellschaften nach Wien ziehen. Daß die ganze Umgestaltung der Schauspielkunst von diesen protestantischen Truppen, in vierzigjährigem Kampfe errungen worden war, das durfte damals in Wien nicht gesagt werden. Allerdings hatte weder Koch im Jahr 1747, noch die Neuber fünf Jahre später, noch die Hensel 1753 und beide Starke's drei Jahre darauf, sich in

Wien behaupten können. Ob es aber deshalb geschehen, weil sie, die sich an den besten Gedichten des Aus- und Inlandes bis zu Lessing hinauf, genährt hatten, mit den Wiener Schauspielern sich nicht hätten messen können, welche fast von nichts als Weiskern- und Kurzischen, oder ihren eignen Gedanken gelebt hatten, und hauptsächlich auf Karikaturen, groteske Wirkung, Possen nnd Schwänke einstudirt waren, ob nicht im Gegentheil die vorübergehende Anwesenheit jener Schauspieler doch den unmittelbarsten Anstoß zu den Wiener Reformen gegeben habe — die Beantwortung dieser Fragen liegt deutlich im Hergange der Geschichte.

In einem Punkte mochte Sonnenfels' Programm Recht haben, nämlich, daß die Schauspieler von den sächsischen Wanderbühnen nicht den Anstand gezeigt hätten, welchen die Muster der Wiener höheren Gesellschaft und der französischen Comödie fordern ließen; daß ihr Spiel und Betragen etwas Provinzielles gehabt habe. Sprachen doch alle norddeutschen Kritiker denselben Tadel aus. Darum war es sehr zu billigen, daß Sonnenfels in seinem Programm den Adel dringend anlag: „an der Bildung der Schauspieler nähern Antheil zu nehmen, indem er ihnen den Eintritt in seinen Umgangskreis gestatte, wo sie allein die Urbilder zu dem freien, edlen Anstande, zu der Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Umganges, zu der feinen Höflichkeit studiren können, die wir von ihnen auf der Bühne for-

Kaiſerhauſes das deutſche Theater, aus der Verachtung der höhern Stände, ſchnell zu dem eifrigſten Antheil der Ariſtokratie erhoben und ihm ein vornehmes Anſehn gegeben. Daß es aber beim Theater vor allen andern Dingen darauf ankomme: daß gut Comödie geſpielt werde, das ſchien man ganz überſehen zu haben. Alles ſtellte ſich an, als ob man Wunders welche Anſtrengungen machte die Bühne zu heben, und im Grunde überließ man alle Bewegung in der Schauſpielkunſt lediglich den erregten Partheiungen und der perſönlichen Vortheilsmacherei, die in ſo verwirrten Zuſtänden immer im Trüben zu fiſchen ſucht. Der zwanzig Jahre dauernde Intriguenkampf zwiſchen Extemporanten und Studirten, in ein und demſelben Perſonale, an einer und derſelben Bühne, iſt Beweis genug, daß die Directoren das, worauf es allein ankommt: die künſtleriſche Thätigkeit, gar nicht in ihrer Hand hatten. Wäre in den letzten achtzehn Jahren, wo Magiſtrat und Impreſſario, Hofherr und Offizier, Kaufmann und Literat ſich unabläſſig in der Direction ablöſten, ein einziger redlich geſinnter Comödiantenmeiſter eingeſetzt worden, dem der Hof die einzuſchlagende Richtung vorgeſchrieben und ihn dabei beſchützt hätte, ſo wäre in dieſer Periode, wo die Cenſur noch dem Fortſchritte diente, mit der Hälfte der verſchleuderten Summen das Wiener Theater zu dem trefflichſten in Deutſchland zu erheben geweſen.

Die ſteten Directionsſchwankungen ſollten auch jetzt

noch keineswegs ein Ende nehmen. Zunächſt mußte Sonnenfels, der ſo laut nach Cenſur gerufen hatte, auch zuerſt empfinden, daß man ihm damit ein doppelſchneidiges Schwerdt in die Hand gegeben. Er hatte ſeine ſogenannte unbedingte Vollmacht als Cenſor nicht nach den ſtillſchweigenden Bedingungen gerichtet, welche der Hof, Staatsrath Gebler und wer ſonſt ſich Einfluß zutraute, im Sinn hatte. Man nahm ihm alſo das Amt ſchon 1771 wieder ab und gab es dem Regierungsrath Hägelin und Heufeld als deſſen Subſtituten. Der Hofſecretär v. Häring wurde zum Director ernannt*), und da über dieſen Aemtern immer noch der Graf Kohary als Impreſſario, und über dieſem wieder der Ober-Cämmerer Graf Spork ſtand, ſo war denn richtig wieder die weitläufigſte und unzweckmäßigſte Organiſation getroffen. Der ältere Stephanie wurde nun zwar zum Regiſſeur, zum eigentlich praktiſchen Führer ernannt; ein trockner und outrirter Schauſpieler, aber ein verſtändiger Mann, der mit ſeinen mäßigen Fähigkeiten der guten Sache genug hätte nützen können, wenn die vierſtaffelige Direction ihm nicht auf dem Nacken gelegen, und er ſich ſo in der Lage befunden hätte, mit gebundenen Händen Alles thun zu ſollen.

Die Stelle des Cenſors war zu jener Zeit eine der

*) Der dirigirende Theaterſecretär von Brahm wurde zur däniſchen Geſandtſchaft verſetzt.

entſcheidendſten, da ſie negativ über die Wahl der Stücke beſtimmte und die Herſtellung des Repertoirs die wichtigſte Aufgabe der Reformperiode war. An Sonnenfels verlor daher das Theater unendlich viel, und um ſo mehr, als bei dieſem Wechſel der Dinge auch ſein dramaturgiſcher Einfluß zu Ende ging.

Er hatte — nicht belehrt durch Leſſings Erfahrungen bei der Hamburger Dramaturgie — das Vertrauen und die Anhänglichkeit der Schauſpieler verloren. Bei ſeinen öffentlichen Theaterkritiken hatte er den einzig richtigen Standpunkt, welchen Leſſing angegeben: den der freien, abgeſonderten Urtheilsbildung, nicht anzunehmen gewußt, ſondern — wenn auch im wohlwollendſten, ja freundſchaftlichen Tone — geradehin gemeiſtert, gelobt, getadelt, gezeigt wie es beſſer zu machen ſei u. ſ. w. Da nun ſeine Stellung ihm das Recht gab, ſeine Meinung auf den Proben oder nach den Vorſtellungen unmittelbar gegen die Schauſpieler zu äußern, ſo ſahen dieſe in der Veröffentlichung derſelben nur eine eitle Sucht: mit ſeiner Weisheit zu prunken, und einen Kunſtgriff: ſeinem Tadel und ſeinen Rathſchlägen durch die Oeffentlichkeit Nachdruck zu geben; ſein Verfahren erſchien ihnen gehäſſig.

War die Zerſtörung eines Verhältniſſes, wie das der Wiener Schauſpieler zu Sonnenfels geweſen, ſehr zu beklagen, ſo war es die Schauſpielerempfindlichkeit noch mehr, die hier ſogar dem Stande eine noch ſchlim-

mere Beschämung anthat, als in Hamburg geschehen war. Stephanie der Jüngere — dem weiterhin noch mehr zugerechnet werden muß, der Sonnenfels persönlich verpflichtet war — schrieb, sobald er nur hoffen durfte, es straflos zu thun, ein Stück „der Tadler nach der Mode" und copirte Sonnenfels in der Hauptrolle zu öffentlichem Gelächter. So wurde der unverdrossene Bühnenreformator zum drittenmale auf der Bühne, und zuletzt sogar von der Parthei verhöhnt, die ihm ihre Existenz zu verdanken hatte.

Das Jahr 1771 wurde noch durch den folgewichtigen Vorgang bezeichnet, daß Maria Theresia zum erstenmale das deutsche Schauspiel besuchte. Man gab Diderot's Hausvater, der ältere Stephanie spielte die Titelrolle. Die Theilnahme, welche der Kaiser schon längst der deutschen Kunst zugewandt hatte, gewann nun an Nachdruck und brachte schon im nächsten Jahre das wichtige Resultat hervor, daß die französische Truppe abgeschafft wurde, und nur noch die Opera Buffa als Rivalin des deutschen Theaters verblieb.

1773 erhielt die Verwaltung einen abermaligen Stoß. Die Schuldenlast des Grafen Kohary brachte das Theater unter Sequestration des Grafen von Keglewics, der nun wieder einen Regierungsrath von Pistrich und Heufeld zur Direction herzuzog.

Welch eine Ausbildung hatte nun wohl, unter dem

Einfluß dieſer ſtets wechſelnden Verhältniſſe, die Schauſpielkunſt an und für ſich in Wien erlangen können?

Von Anfang war es die Aufgabe der deutſchen Comödianten geweſen, die italieniſchen Maskenſpiele auszuſtechen. Natürlich konnte das ohne Nachahmung derſelben nicht abgehen, und mit der Bewahrung der welſchen Masken blieb ihnen auch ein Theil welſcher Manieren hängen. Mit Einführung der Alexandrinerſtücke mußten nun die franzöſiſchen Schauſpieler nachgeahmt werden; aber unter denen, welche die ſtets wechſelnden Zuſtände in Wien zuſammenführten, waren die guten Vorbilder ſelten, und trotz Sonnenfels' Warnungen, nahmen die deutſchen Schauſpieler früher die Unarten, als die Vorzüge der franzöſiſchen an; wie das gewöhnlich, weil es leichter iſt.

Ferner hatte die lange Herrſchaft des Stegreifs die Schauſpieler auf den Kreis ihrer eignen Gedanken beſchränkt und ihrem Ausdruck eine unvermeidliche Plattheit gegeben, auch war ſeit Haffner der Wiener Lokalton in allen Luſtſpielen durchaus herrſchend geworden, wodurch die Ausſicht auf Heranbildung zur höheren Comödie immer weiter zurücktrat. Dazu riß das Glück, welches die Komiker durch ihre Karikaturen machten, alle Andern zu Uebertreibungen fort, und zuletzt war der Typus aller Stücke, welche bisher den Hauptbeſtand des Repertoirs abgegeben hatten, der mittelalterliche, es konnte ſomit gar nicht anders ſein: die grelle Haupt- und Staatsactionmanier

mußte sich ebenfalls in den Darstellungen erhalten. Wie buntscheckig waren also die Elemente, aus denen die Wiener Schauspielkunst sich componirte! An eine Uebereinstimmung in irgend einem Prinzip, oder an ein Festhalten gemeinsamer Vorbilder, also an Styl und Schule war noch nicht zu denken.

Lessing, der 1775 Wien besuchte, entwarf in einem Briefe an Nicolai, ein noch sehr ungünstiges Bild von den dortigen Schauspielern. Er sagte: sie seien pomphaft und tönend in der Sprache, übertreibend in Bewegung, Ausdruck und Gesticulation, ohne feinere Einsicht in den Verstand der Charaktere und sogar oft nachlässig in Bezeichnung des gemeinen Sinnes der Worte.

Den Schauspielern konnte ihre zurückgebliebene Entwicklung nicht zur Last gelegt werden, der Hergang der Geschichte entschuldigt sie hinlänglich. Im Gegentheile verdient der Fleiß und Eifer, den sie bei Einführung der memorirten Dramen bewiesen, ebenso preisende Anerkennung als die Tapferkeit, mit welcher sie den Fortschritt ihrer Kunst vertheidigten. Fast Alle nur zu zwanglosem Extemporiren gewöhnt, setzten sie es dennoch, um ein regelmäßiges Repertoir zu erschaffen, zwei Jahre lang durch, im Durchschnitt wöchentlich ein neues memorirtes Stück zu liefern. Eine beispiellose Anstrengung, die auch so außer aller Möglichkeitsberechnung lag, daß der Plan, ein Repertoir von nur studirten Stücken zu bilden, anfangs verhöhnt wurde und Affligio in einem ausführ-

lichen Memorial dem Kaiser die Unmöglichkeit davon erweisen wollte. Gleichwohl wurde es möglich, sogar im ersten Jahre lediglich aus Antrieb der Schauspieler, ja gegen den Wunsch und Willen ihres Directors. Joseph Lange schildert in seiner Biographie den Eifer, den er 1770, als er zum Theater kam, angetroffen, folgendermaßen: „Im Kampfe fühlt sich jede Kraft lebendiger und der Sieg verdoppelt die Kraft. Kein Wunder also, daß die Schauspieler, die damals nach jeder wohlaufgenommenen Darstellung einen Triumph feierten, sich zu künftigen Siegen mit beispielloser Anstrengung bereiteten. Da die Schauspieler alle einen gemeinschaftlichen Feind hatten, die Anhänger der alten Comödie, so vergaßen sie auch ihr Privatintereſſe über das allgemeine und strebten nach vereinter Wirkung. Mit welcher Aengstlichkeit und Rastlosigkeit wurden die Proben in Gegenwart von Kunstkennern gehalten! Wie willig horchte man jedem Tadel, jedem Rathe! Wie griff sodann das Ganze am Abende selbst leicht und harmonisch in einander! O der schönen Zeiten!“ —

Dank diesen Anstrengungen, zeigte das Wiener Repertoir schon zu Anfang der siebenziger Jahre, eine den norddeutschen Theatern wenigstens ähnliche Physiognomie. Freilich nahmen die Wiener Produkte den meisten Raum ein, voran die zahllosen Arbeiten der Brüder Stephanie; zu den vielen Lokalstücken rangirten sich immer noch einige Maschinencomödien, und die bürgerliche Gattung domi-

nirte im Ganzen. Aber die Tragödie und höhere Comödie war doch auch, in Ueberſetzungen der beſſern franzöſiſchen und engliſchen Dichter, vertreten, und mancherlei deutſche Originale dieſer Gattung wurden zugelaſſen. Sonnenfels' Einfluß verſchaffte der Wiener Bühne ſogar die Auszeichnung, einige Unternehmungen vor dem übrigen Deutſchland voraus zu haben. So wurde am 20. Auguſt 1770 Brave's Brutus aufgeführt, eine Tragödie, nicht nur merkwürdig weil ſie von ſtrenger, männlicher Geſinnung, ohne Frauenrolle und Liebesintrigue, ſondern weil darin der erſte Verſuch gemacht worden war, den fünffüßigen Jambus einzuführen. Das talentvolle Brüderpaar Lange, ebenfalls von Sonnenfels gewonnen, betrat darin zum erſtenmale die Bühne, und der Aeltere, Michael, erregte durch ſeine Darſtellung des Marcius wahrhaftes Staunen. Leider raffte der Tod ſchon im nächſten Jahre das vielverheißende Talent hinweg.

Bei der von Sonnenfels ausgehenden literariſchen Anregung kam das Wiener Theater ſogar zuerſt auf die Benutzung der Wieland'ſchen Ueberſetzung des Shakespeare, freilich noch in falſch verſtandener Aengſtlichkeit. Stephanie der Jüngere brachte 1772 den Macbeth, zu einem Schau- und Spektakelſtück verarbeitet, auf die Bühne, im nächſten Jahre Heufeld den Hamlet, der aber ſchneller als Macbeth wieder vom Repertoir verſchwand.

So hatte mit dieſem Jahrzehnte die deutſche Kunſt

in Wien ſich dem allgemeinen Fortſchritte angeſchloſſen, die ſpecielle Vorliebe aber, welche der Kaiſer ihr zugewandt, führte jetzt einen Wendepuukt in der Organiſation des Theaters herbei, welcher auf einmal alle längſt gehegten Wünſche und Hoffnungen zu erfüllen verhieß.

Nach Beendigung des Carnevals 1776 ſah die Verwaltung der Kohary'ſchen Pachtung, belaſtet mit 60,000 Fl. Schulden, ſich außer Stand, das Geſchäft fortzuführen, da entſchloß ſich Joſeph II. die Kunſtpächterei gänzlich aufzuheben und die deutſche Bühne unter direkten Schutz der Krone zu nehmen.

Er gab das Kärntherthortheater freier Concurrenz Preis, ſchaffte das koſtbare Ballett ab, — obſchon es unter Noverre in der gerechteſten Gunſt des Publikums ſtand, und der Adel den Kaiſer um ſeine Erhaltung beſtürmte — und conſtituirte das deutſche Schauſpiel im Theater an der Burg unter kaiſerlicher Garantie, als Nationaltheater.

Das Unternehmen, das den Hamburger Bürgern vor acht Jahren mißlungen war, nahm der patriotiſche Kaiſer jetzt auf, und führte es, als ein ſchönes Zeugniß ſeiner wahrhaft deutſchen Geſinnung, ſeines edlen und richtigen Kunſtgefühles aus.

Er gab den Titel der Hofbühne auf, das Theater ſollte dem geiſtigen Leben der Nation dienen. Dem Oberkammer-Amte, welchem die Verwaltung, d. h. die

Bestreitung der Kosten und die Oberaufsicht oblag, gab er dafür keine andre Weisung, als daß das Nationaltheater „zur Verbreitung des guten Geschmackes, zur Veredlung der Sitten“ wirken solle.

So war mit dieser musterhaften Institution das Theater, dem Prinzip nach, schon auf seiner Höhe angelangt, seine wahre Bedeutung und Bestimmung war von dem Kaiserthrone herab thatsächlich proclamirt.

Und Joseph ging mit Sorgfalt und Nachdruck daran, seine Intention zu verwirklichen, er sandte den Schauspieler Müller auf eine Rundreise durch Deutschland, um die besten Talente zu gewinnen; er gab, was das Wichtigste war, die künstlerische Leitung wieder ganz in Künstlerhände, und als das Repertoir, nun von den besten vorhandenen Stücken zusammengesetzt, der oberflächlichen Vergnügungssucht des Publikums nicht zusagte, und das Oberkammer-Amt dem Kaiser vorstellte, daß ohne Ballett das Publikum nicht zu fesseln sei, der Kassenausfall werde bedeutend werden, die Leute kämen nicht in's Theater, da antwortete Joseph: „Nur so zu! sie werden schon kommen.“

Das sind denkwürdige Worte. In dieser gelassenen Beharrlichkeit beim Schutze des Besseren, in dieser Zuversicht zu dem endlich unfehlbaren Siege der guten Sache, bewährt sich wahrhaft fürstlicher Schutz. Welche Hoff-

nungen mußten ſich daran knüpfen! Fürwahr, ſchöner konnte dieſe wilde Streitperiode nicht abſchließen, als durch die kaiſerliche Einſetzung des Geiſtes der Bildung und Geſittung, indem er den Zagenden zurief: „Nur ſo zu, ſie werden ſchon kommen!“

VII.

Ackermann's Ende. Eckhof's letztes Wirken und ſein Tod.

(1769 — 1778.)

Ackermann hatte im März 1769 das Perſonal der geſcheiterten Hamburger Entrepriſe, welches jetzt den Namen der niederſächſiſchen Comödianten-Geſellſchaft führte, von Hannover nach Braunſchweig geführt. Seyler war zurückgeblieben und die Ungnade nützend, in welcher Ackermann bei dem Statthalter von Hannover ſtand, verſchaffte er ſich unter den vortheilhafteſten Bedingungen, den Auftrag: eine königl. privil. Geſellſchaft zu bilden, wozu es ihm gelang, Eckhof, das Brandes-, Bök- und Koch'ſche*) Ehepaar, Hempel und zwei andre

*) Nicht mit dem Prinzipal Koch zu verwechſeln, er war Ballettmeiſter und half in franzöſiſchen Bedienten aus, die Frau war Sängerin.

untergeordnete Schauſpieler von Ackermann abwendig zu machen. Nach Koch's Beiſpiele, ſollte die Unternehmung ſich nur auf das Singſpiel ſtützen. Seyler ſtellte dafür einen eignen Componiſten, den Muſikdirector Schweitzer an, zugleich aber auch in Michaelis einen Theaterdichter. Dieſe beiden Anſtellungen waren ganz neu bei den ambulanten Geſellſchaften; Seyler zeigte auch hierin den Willen, ſein Theater über die bisher üblichen Einrichtungen hinauszuſtellen.

Eckhof's und ſeiner Genoſſen Abgang von Ackermann am 20. Aug., brachte dieſen in um ſo peinlichere Verlegenheit, als er rückſichtslos nach nur ſechswöchentlichen Aufkündigung — der damals gewöhnlichen Friſt — erfolgte, Ackermann alſo gar keine Zeit behielt, ſeine durch dieſen Verluſt der erſten Talente faſt aufgelöſte Truppe zu recrutiren. Schröder, welcher es Eckhof zum härteſten Vorwurf machte: ſeinem alten Freunde nicht länger vorher einen Wink davon gegeben zu haben, ignorirt, daß erſtens von Seiten des Hannöverſchen Hofes völliges Schweigen, über die Bildung der neuen Geſellſchaft, geboten war, und daß er ſelbſt durch ſein anhaltend wahrhaft unverſchämtes Betragen gegen den berühmten Veteranen, dieſen in ſehr verzeihliche feindſelige Stimmung verſetzt hatte.

Die Begegnung dieſer beiden großen Talente, denen die deutſche Schauſpielkunſt ihre Conſolidirung verdankt, war von Anfang an eine unfreundliche. Sie war es durch

die Schuld des anmaßlichen jungen Schröder, der in seiner sprudelnden Genialität, bei seiner reichen Erfindungskraft, den ehrenfesten, bedächtigeren und enger begabten Meister glaubte übersehen zu dürfen, weil er groß wurde, indem er ihm auf die Schultern trat. Schon als Eckhof im Jahre 1764 zur Ackermann'schen Gesellschaft kam, weigerte sich der zwanzigjährige Schröder — damals hauptsächlich Tänzer und nur in komischen Bedientenrollen viel verheißend — gegen seinen Stiefvater Ackermann, die Rolle mit Eckhof durchzugehen, welche er neben ihm in Regnards Spieler darstellen sollte; ja er war so keck, den Meister wegen seines Begehrens auf der Probe zur Rede zu stellen und zu äußern: daß er keines Unterrichtes bedürfe, wohl aber welchen ertheilen könne. Er verwarf die von Eckhof vorgeschlagenen komischen Theatercoups, die vielleicht ein wenig hergebracht und den Franzosen nachgeahmt sein mochten. Unter anderm wollte ihm Eckhof, in dem Auftritte, wo der Diener (Hector) vorlesen muß, die Hand in die Höhe werfen, die Schröder so lange unbeweglich emporhalten sollte, bis sein Herr sie mit den Worten „daß dich das Wetter in den Erdboden schlage!" wieder herab würfe. Schröder nannte das „Hanswurststückchen, deren er nicht bedürfe um Lachen zu erregen," und machte durch solche Arroganz natürlich der von Eckhof beabsichtigten Concertirung der Rollen schnell ein Ende. Und dennoch war der Meister so gerecht und gutmüthig, am Abende der Vorstellung dem

gewandte Mecour vervollständigten es zur Noth. Schröders Genie, unerschöpflich an Hülfsmitteln, wußte überall Rath zu schaffen, und zum guten Glück wurden unter vielen, unbedeutenden Subjekten, im April 1770 Reinike und dessen Frau gewonnen. Er trat als Medon im Codrus, sie als Marwood in Miß Sara auf. Zwei Erwerbungen von größter Bedeutung.

Ackermann, der im Gegensatze zu dem bedächtigen Stabilitätsfreunde Koch, den alten wanderlustigen Prinzipal repräsentirte, und dem jede Sorge gehoben schien, sobald er nur den Ort im Rücken hatte, wo sie ihm erwuchs, führte seine Gesellschaft von Stadt zu Stadt, in Altona selbst in ein Wirthshauslokal, wo Schröder aber seine Mitwirkung versagte. Seine Angelegenheiten verwickelte sich, wie immer, aufs traurigste, so daß er es selbst für wohlgethan hielt seine Hand aus dem Spiel zu lassen. Er ging, des Theaters übersatt, zu seinen Verwandten nach Mecklenburg, ließ Frau und Stiefsohn indeß schalten. Bald aber trieb ihn die Unruhe zurück und sein Gefühl der Verpflichtung zum Mitarbeiten; was ihm freilich nicht lange gegönnt war. Eine Verletzung am Fuße, die er, im Vertrauen auf sein Stückchen Wundarzneikunde, gefährlich machte, führte am 13. November 1771 seinen Tod herbei.

Für die Organisation des Theaters hat Ackermann so viel wie nichts geleistet, aber der große Einfluß seiner gesunden Natur wirkte noch in Eckhof fort, gewann in

seinem großen Stiefsohne Schröder neue und höhere Lebenskraft. So können wir den braven Mann beruhigt scheiden sehen, er hatte das Seinige gethan.

Seine Wittwe übernahm die schwer verschuldet hinterlassene Prinzipalschaft, und Schröder, als Director der Truppe, trat jetzt die merkwürdigste Glanzperiode seines Lebens und seiner Kunst an.

Bevor die Geschichte sich aber der Betrachtung derselben zuwenden darf, muß sie den Jugendfreund Ackermanns, den Führer und das Vorbild der bisherigen Epoche, bis zu seinem Ende begleiten.

Eckhof war bei der Seyler'schen Gesellschaft wieder zu ungeschmälerter künstlerischer Autorität gelangt. Da, trotz der Eigenschaft Hannöver'scher Hofcomödianten und der bedeutenden Unterstützung des Hofes, die Gesellschaft sich doch nicht stabil erhalten konnte, so wurden im Sommer (1770) Wanderungen nach andern niedersächsischen Städten, Celle, Lüneburg, Stade, unternommen, die aber wenig glücklich ausfielen. Selbst in Hamburg, wo in Ackermanns Abwesenheit, dessen Theater mit Hülfe des Senats gewaltsamer Weise benutzt wurde, wollte die Geldverlegenheit nicht abnehmen. Wenig Wintermonate nur brachte die Truppe in Hannover zu. In Osnabrück zeigte der Adel ihr Interesse, der Bürgerstand aber verlangte den Harlekin wieder zu sehen, blieb fort, als man ihm nicht willfahrte, und der bigotte Pöbel warf mit Steinen durch die Fenster des Theaters nach

den ſündhaften Comödianten. In Hildesheim ſchneite es durch das baufällige Dach der Theaterhütte, und als die Geſellſchaft im nächſten Sommer wiederkam, ſchien die heiße Sonne in hellen Strahlen auf die Bühne. So mußte die Geſellſchaft, welche Seyler auf einen noblen Fuß zu ſetzen beabſichtigte, alle Chikanen des Wanderlebens durchmachen. Dem Theaterdichter Michaelis ſagte das nicht lange zu, er gab ſeine Stelle auf.

Seyler ſtand am Ruin. Einer ſeiner Hamburger Verwandten, ein Apotheker, entſchloß ſich ihm mit einem Capitale aufzuhelfen, aber unter der Bedingung, daß er die Hand gänzlich aus den Directionsgeſchäften laſſe, und Eckhof ſie ausſchließlich übernähme. Kein geringer Beweis von dem Credit, den Eckhofs Fähigkeit und Charakter ſelbſt unter den Geſchäftsleuten genoß.

Unermüdlich, wie er war, das Gute zu fördern, übernahm er auch das überaus ſchwierige Amt, obgleich damit zugleich das Perſonal einen empfindlichen Verluſt erlitt. Frau Henſel nämlich, die große Unruhſtifterin dieſer Periode, war längſt mit Frau Brandes in feindſelige Rivalität gerathen. Die talentvolle, jüngere und ſchönere Frau war ihr im Wege; ſie glaubte ſich um ihretwillen oft vom Publikum vernachläſſigt, ja beleidigt. In Braunſchweig nahm ſie, während der Vorſtellung der Melanide, das Kreiſchen einer Logenthür für Ausziſchen und lief, nach einer heftigen Aeußerung gegen das Publikum, von der Bühne. Ein Theaterſcandal, der nur mit

großer Mühe beigelegt wurde. Bisher hatte die Partheilichkeit Seylers für sie ihr entschiedenes Uebergewicht bei der Gesellschaft erhalten, als sie nun den gerechten Eckhof das Steuer ergreifen sah, mußte sie die äußersten Kränkungen ihrer Rollensucht befürchten und unternahm daher eine abermalige, ebenfalls nicht erfolgreiche, Reise nach Wien. Eckhof verstand es diesen Verlust ungefährlich zu machen, die Kräfte des Personals in vollen Schwung zu setzen. Er führte die Gesellschaft bis Wetzlar hinunter, wo sie drei Monate, bis Ende September, weilte, in dieser damals wichtigen Stadt (weil sie der Centralpunkt der Reichsgeschäfte war), ebenso große bürgerliche, als künstlerische Achtung genoß, und Gotter zu lebhafter Theilnahme am theatralischen Leben bewog*).

Eckhofs Direction hatte nun auch von seiner Geschäftstüchtigkeit die glänzendsten Beweise geliefert. Nicht nur alle rückständigen Gagen waren bezahlt, sondern er hatte auch einen Reservefonds gesammelt. So konnte denn im Oktober (1771), als die Gesellschaft die von Koch verlassene Stelle am Weimar'schen Hofe einnahm, Seyler wieder an das Steuer seines geborgenen Schiffes treten. Er gewann Frau Mecour

*) Der Ruf der Truppe reizte Goethe seinen Götz von Berlichingen von ihr aufgeführt zu sehen, er schrieb deshalb an Gotter, dessen Einfluß er kannte, eine Epistel in altdeutschen Versen, dieser antwortete ebenso, setzte aber das Unternehmen weiter hinaus.

von Ackermanns Gesellschaft, und im nächsten Jahre kam Frau Hensel wieder von Wien zurück. Sie hatte sich seitdem auch als Schriftstellerin versucht*), heirathete jetzt Seyler, den seine Theaterlust sogar zu einigen höchst mittelmäßigen schauspielerischen Versuchen verleitete.

Die wenigen Jahre der Stabilität, welche der wandernden Kunst am Weimar'schen Hofe gegönnt waren, dienten ihr wieder wesentlich zur Sammlung und Erstarkung. Die Theilnahme der Herzogin Amalie und der literarischen Häupter, welche damals Weimar schon besaß, Wieland, Musäus u. A., und die, welche als Gäste herbeigezogen wurden, befestigten die Richtung, welche Eckhof der Gesellschaft gab und verschafften ihm selbst eigentlich hier erst den vollen Ruhm seiner Anerkennung**).

Im Jahre 1772 kam Lessings Emilia Galotti auf die Bühne. Er schloß damit seine unmittelbar lebendige Einwirkung auf die Schauspielkunst ab und stellte darin seine Ueberzeugung von dem, was der Kunst jetzt noch Noth thue, der hereinbrechenden Periode unsrer Kraftgenies entgegen. Dies Stück, frei von den Mängeln der

*) ihr Operngedicht Oberon hat sich lange auf dem Repertoir erhalten.

**) Hier sah ihn Nicolai zuerst und schrieb: „Es ist wirklich eine Schande, daß dieser Mann unter uns so verkannt wird. Garrick kann kaum mehr sein als er."

Compoſition und der Oekonomie der Handlung, welche ſeine früheren Werke noch zeigten, vollendete die Wohlthaten, welche Leſſing der Schauſpielkunſt erwieſen. Er gab ihr darin Charaktere, welche an innerem Reichthum und Vollendung von keinem ſpätern Dichter übertroffen worden ſind und dennoch dem Darſteller ſo viel zwiſchen den Zeilen zu leſen, zu errathen und zu ergänzen übrig laſſen. An ſämmtlichen Rollen der Emilia kommt die Schauſpielkunſt niemals zu Ende, ſie findet unerſchöpfliche Anregungen und Aufgaben darin. Eckhof, der als Odoardo den Gipfel ſeiner eigenthümlichen Künſtlergröße erreichte, antwortete, als ihm Nicolai ſeine Bewunderung über die Tiefe ſeiner Auffaſſung äußerte: „Wenn der Autor ſo tief ins Meer der menſchlichen Geſinnungen und Leidenſchaften taucht, ſo muß der Schauſpieler wohl nachtauchen, bis er ihn findet. Dies iſt freilich mühſam und mißlich. Nur wenige Autoren machen es dem Schauſpieler ſo ſchwer wie Leſſing; man kann ſie leicht haſchen, ſie ſchwimmen oben auf, wie Baumrinde.“ Das war es, dieſe unendlich fruchtbringende Mühe, dieſe mißliche Arbeit, welche er der Schauſpielkunſt in dieſen komplicirten Charakteren ſchuf, in dieſem knappen Wortausdruck, der überall ſeine feinere Verſtändigung dem Spiele des Darſtellers überläßt; dieſe ehrenvolle und ſelbſtſchöpferiſche Stellung, welche er damit thatſächlich dem Schauſpieler anwies, von dem er überhaupt forderte: „er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter

etwas Menſchliches widerfahren iſt, für ihn denken" — Das waren die unſchätzbaren Wohlthaten, welche Eckhof, dieſer innige Vertraute des Leſſing'ſchen Geiſtes, ſo tief verſtand, das waren die Beweiſe: in welchem Umfange Leſſing das Weſen der Schauſpielkunſt erkannte.

Wenn mit Emilia Galotti ſich Eckhofs Einfluß auf ſeine Zeit gewiſſermaßen vollendete, ſo erfuhren auch neue Kunſtgattungen während dieſes Aufenthaltes der Seyler'ſchen Truppe in Weimar eine eifrige Pflege.

Der Trieb, eine idealiſche Gattung des Drama's, durch Hülfe der Muſik auszubilden, war am Weimarſchen Hofe ſchon ſehr feſt gewurzelt. In demſelben Jahre, da Emilia Galotti die Bühne beſchritt, wurde auch der Verſuch mit dem erſten Melodrama: Pygmalion von Rouſſeau, gemacht.

Daß die Erfindung in ſo fern nicht neu war, als ſchon in den Myſterien und bei den engliſchen Comödianten, die Muſik zur Steigerung der ſceniſchen Wirkung benutzt worden war, iſt uns bekannt*); aber das Melodrama brachte in dieſe Benutzung die weſentliche Veränderung: daß die Muſik unternahm, allen Wechſel der Momente zu begleiten, jeden Uebergang der Affekte zu malen, wodurch ihr ein Raum geſtattet werden mußte, den eine natürliche Entwicklung der Darſtellung ihr nicht immer geſtatten konnte. Das Spiel wurde lückenhaft und heftete

*) 1. Bd. Seite 196.

ſich an ein Beſtreben: durch maleriſche Stellungen und Bewegungen, während der muſikaliſchen Zwiſchenſätze, zu intereſſiren. Man wählte antike Stoffe zu dieſen Melodramen, weil die Tracht, das Spiel mit dem Faltenwurf des Mantels beſonders geſchickt war dieſer Künſtelei Anmuth und Reiz zu geben. Die muſikaliſche Begleitung des geſprochenen Wortes, ſicher eines der herrlichſten Kunſtmittel, wenn ſie mit richtiger Wahl und feinem Maaß auf gewiſſe Scenen und Momente beſchränkt wird, brachte, durch dieſe pretentiöſe Ausdehnung auf ganze Stücke, eine neue, antikiſirende Unnatur in die Schauſpielkunſt, die ſich doch kaum zu nationaler Geſundheit erholt hatte.

Auch die Oper, durch Koch nach Weimar verpflanzt, wurde von Schweitzer eifrig fortgebildet und von Wieland angelegentlich unterſtützt, der überhaupt Melodrama, Ballett und Oper als idealere Gattungen lebhaft in Schutz nahm. Er ſchrieb 1771 für Schweitzer das Vorſpiel „Aurora“, dann den Entwurf zu dem Ballett „Idris und Zenide“ und 1773 „Alceſte“, welche, von Frau Koch geſungen, große Senſation hervorbrachte und wodurch denn die eigentliche Oper wieder hergeſtellt war. Seit mehr als zwanzig Jahren war ſie aus Schönemanns und Kochs erſten beſcheidenen Singſpielen allmählig wieder aufgewachſen.

Die Schauſpielkunſt hatte ſich dieſes Wachsthums keineswegs zu freuen. Schon das Singſpiel war eine

offenbar verweichlichende, tändelnde Gattung, in welcher mit leichter Mühe die populärſten Wirkungen obenab zu ſchöpfen waren, indeſſen hatte der anſpruchsloſe, volksthümliche Liederton, den Hiller angeſchlagen, doch der Darſtellung noch ihr volles Recht, ihre ganze Ungezwungenheit und Natur gelaſſen. Das Alles mußte jetzt gegen die Opernprätenſion zurücktreten. Es war die Virtuoſität der italieniſchen Schule, von Piccini mit allen Reizen ausgeſtattet, die, wie in der alten Opernperiode, wieder den Concertgeſang auf die Bühne verſetzte und den natürlichen dramatiſchen Ausdruck durch glänzende Geſangsbravour aus dem Felde ſchlug.

Dieſe Art die Oper wieder einzuführen mußte offenbar den Entwicklungsgang der Schauſpielkunſt kreuzen, bei den ſingenden Darſtellern wieder das gedanken- und bedeutungsloſe, oder höchſt übertriebene Agiren einführen und die lebendige, natürliche Charakteriſtik bei Seite ſchieben.

Der Brand des Schloſſes in Weimar, im Mai 1774, der auch das Theater einäſcherte, gab der Seyler'ſchen Geſellſchaft wieder den Wanderſtab in die Hand; das bunte theatraliſche Leben aber, das ſie hier angeregt, ſollte in ſeinen Eindrücken bleiben und ſpäter wieder mit geſteigerter Wichtigkeit hervortreten.

Glücklich bot der Gothaiſche Hof der Seyler'ſchen Geſellſchaft ein neues Aſyl und ſicherte ihr, durch einen Zuſchuß, den Aufenthalt für einen großen Theil des

Jahres. Nur Leipzig wurde auf einige Monate besucht, in der baufälligen Wäser'schen Bude gespielt*), wobei Seyler ein Privilegium zu abwechselndem Besuch von Dresden und Leipzig erlangte.

Der Hof von Gotha aber hatte so großes Wohlgefallen am deutschen Schauspiel gefunden, daß er beschloß ein bleibendes Theater zu errichten. Als Seyler daher im September 1775 sein Churſächsisches Privilegium antrat**), blieben Eckhof, Frau Mecour, das Boek-Koch und Meier'sche Ehepaar und Hönicke in Gotha zurück und bildeten den Kern des neuen Hoftheaterpersonals.

Diese Gothaische Hofbühne war die erste, vom Hofe bis ins Einzelne unternommene. Selbst in Wien genoß, wie wir wissen, bis zu diesem Jahre das Theater nur Schutz, Aufsicht und Geldzuschuß vom Hofe und war im Uebrigen Unternehmern überlassen. In Mecklenburg-Schwerin, Weimar und Hannover bestand ein ähnliches Verhältniß mit Schönemann, Döbelin, Koch und Seyler, hier in Gotha wurde, wie dies zu Velthens Zeit in Dresden

---

*) Eines Abends entstand der blinde Lärm: die Gallerie bräche ein. Publikum und Schauspieler flohen, das Gedränge drohte die größte Gefahr. Nur Eckhof, der nicht von der Bühne wich und durch die Gewalt seiner Stimme und seines persönlichen Ansehens die Menge beruhigte, verhütete Unglück.

**) In Dresden eröffnete er im Frühjahr 1776 das neugebaute Sommertheater am Lehmann'schen, jetzt Link'schen Bade.

war, und wie es heutigen Tages an den Hoftheatern ist, alle einzelne Personen des Kunst- und Beamtenpersonals vom Hofe direct in Dienst genommen, ihnen Bestallungen, Emolumente und Altersversorgungen, gleich den übrigen Hofbeamten zugesagt. Der Kammerherr von Lenthe wurde zum Oberdirector ernannt, Schweitzer zum Kapellmeister, der Bibliothekar Reichard zum administrativen und Eckhof zum künstlerischen Director.

So wurde dem Meister, für seine drei letzten Lebensjahre wenigstens, die Stellung zu Theil, für welche seine ganze Individualität geschaffen, und welche ihm durch die Prinzipalverhältnisse lebenslang verkümmert worden war.

Er hatte die Begeisterung für den Ernst und die Würde seiner Kunst, wie sie sein ganzes Sein ausfüllte, auch stets von Andern gefordert. Sparsam, ohne Bedürfnisse und Ansprüche für seine Person, hatte er allen Gewinn gering geachtet*) und die Regie nur nach seiner

*) in einem seiner Gedichte spricht er aus:

„O Freund, warum bedau'rst du mich?
Mein Fleiß ist meine Lust; genug — er rühret Dich!
Vergnügt eil' ich durch ihn, soll's sein in's frühe Grab,
Preßt er nur Kennern oft gerechte Thränen ab.
Laß Garrick nur Guineen zählen,
Mir wird es nie an Glücke fehlen,
So lang mein Fleiß gefällt, ich Zähren erndten kann,
Bin ich, obwohl nicht reich, doch ein glückſel'ger Mann."

gewissenhaften künstlerischen Ueberzeugung geführt, von der er zu oft voraussetzte, daß sie die Ueberzeugung seiner Prinzipale, seiner Mitkünstler und des Publikums sein müsse. War er sich doch so sicher des Rechten, des uneigennützigsten und besten Willens bewußt, und hatte er doch die Kenner immer auf seiner Seite! Freilich gerieth er dadurch mit dem Geschmack des großen Publikums und mit dem Vortheil seiner Prinzipale, besonders mit Koch, oft in schlimme Collisionen. Hier in Gotha, an die Spitze einer selbständigen Kunstanstalt gestellt, von einem edlen, feinsinnigen Fürsten beschützt, dessen Billigung alles dessen, was er unternahm, auch die Billigung des Hofes und des kleinen Publikums nach sich zog, hier wo bei mäßigen Ansprüchen an äußeren Apparat seine Sparsamkeit mit den gebotenen Geldmitteln ausreichte, konnte er sich ganz seinem Lehr- und Förderungstriebe überlassen, der die Leidenschaft seines Lebens war.

Leider wurde ihm die Wohlthat dieser Stellung zu spät. Seine Kraft war gebrochen, und seine Direction konnte daher nicht die weitreichende Wirkung auf den allgemeinen Zustand der Schauspielkunst haben, die sie unfehlbar gehabt hätte, wenn der Neid des Geschicks ihm diesen Posten um zehn Jahre früher gegönnt hätte. Der Vorkampf in der Entwicklung der Kunst war schon auf seinen jungen Nebenbuhler Schröder übergegangen.

Dennoch bewährte sich die Strenge und Consequenz seiner Grundsätze, die Hingebung seines aufopfernden

Willens noch auf das Glänzendſte in ſeiner Direction. Er handhabte vor Allem eine muſterhafte Ordnung, ſie erklärte er für „die Grundlage einer jeden vernünftigen Handlung", ſie war das Symbolum ſeines Lebens. Mit unerbittlicher Genauigkeit leitete er Vorübungen und Proben. In der Sorgfalt für die Geſammtwirkung der Darſtellungen konnte er ſich nie genügen. Die geringſte Vernachläſſigung erſchien ihm als ein Vergehen, als eine Verſündigung an der Vollendung des Ganzen. Es iſt ein bekannter Zug ſeiner Genauigkeit, daß er zwei jungen Leuten, welche ſich die Freiheit genommen hatten, die Probe von Ines de Caſtro zu verſäumen, weil ſie nichts zu ſprechen, ſondern nur als Hofherren über die Bühne zu gehen und den König zu begrüßen hatten, in einer langdauernden Nachübung bewies, daß ſie noch lange nicht die Fähigkeit beſäßen, dieſe nach ihrer Meinung geringfügige Aufgabe, ihrer ganzen Bedeutung nach, zu löſen.

Solch Verfahren mußte dem Troß der Leichtfertigen unter ſeinen Kunſtgenoſſen, pedantiſch erſcheinen, und den Spitznamen des „Schulmeiſters" wurde er nicht los. Der didactiſche Trieb, welcher ihn ſo unermüdet in Rath und Lehre gegen jüngere Talente machte, der ihn nöthigte, ſeine Ueberzeugungen und Prinzipien ſelbſt den reiferen Genoſſen mitzutheilen und ſie zu tieferen Studien anzuregen, wurde denen natürlich ſehr läſtig, welche Unwiſſenheit und Gedankenloſigkeit für das Lebenselement der

Schauspielkunst zu halten pflegen. Dennoch wirkte Eckhofs Bemühen, wie alles Gute, unscheinbar und verspottet, langsam aber dauernd fort. Für den Segen seines Einflusses zeugte die Richtung manches Talentes, zeugten in seinen letzten Lebensjahren noch die merkwürdigen Kunstjünger Beil, Beck und Iffland.

Als Schauspieler konnte er in diesen Jahren keine hervorragenden Arbeiten mehr liefern, nur im Julius von Tarent von Leisewitz reihte er die Rolle des alten Fürsten, in Hamlet die des Geistes noch seinen trefflichsten Darstellungen an. Unter seinen Directionsmaßregeln verdient es Erwähnung, daß er die stets erstrebte Gelegenheit, wichtige Schritte in der Costümtreue zu thun, sogleich ergriff, als Koch in Berlin und Schröder in Hamburg darin vorangingen. In Julius von Tarent und Hamlet wurde ein mittelalterliches Costüm eingeführt, mit dem Melodrama Ariadne auf Naxos von Gerstenberg und Benda eine Annäherung an die Antike versucht, die freilich, wie der Kupferstich von Frau Brandes in dieser ihrer berühmtesten Rolle zeigt, noch weit genug von antiken Abbildungen der Ariadne entfernt ist. Genug, daß doch die gepuderte Frisur und der Reifrock verbannt waren und Eckhof die Beruhigung hatte, daß unter seiner Direction etwas geschehen war: der Natur und Wahrheit auch in der äußeren Erscheinung näher zu treten.

An den großen literarischen Bewegungen dieser Thea-

terepoche vermochte er nur zaghaften Antheil zu nehmen; sein Gesichtskreis schloß mit Lessing ab. Bis dahin hatte er für alle Fortschritte das lebhafteste Interesse gezeigt. So äußerte er in seiner Correspondenz mit dem Dichter Weiße*) Vorschläge zu Abschaffung des Alexandriners, rieth zuerst nur den Reim wegzulassen, um das Publikum vom Wortgeklingel zu entwöhnen und dann zum fünffüßigen Jambus überzugehen. Ihm lag es am Herzen, der Schauspielkunst eine allmählige, keine sprungweise Entwicklung zu verschaffen. Er wußte was es gekostet hatte bis dahin zu kommen, wo die Kunst seiner Zeit stand. So fürchtete er die Folgen der Shakespeare'schen Stücke und äußerte gegen Iffland: „Das ist nicht, weil ich nichts dafür empfände, oder nicht Lust hätte, die kräftigen Menschen darzustellen, welche darin aufgestellt sind, sondern weil diese Stücke unser Publikum an die starke Kost gewöhnen und unsere Schauspieler gänzlich verderben werden. Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt, hat dabei auch gerade nichts zu thun, als daß er sie sagt. Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler Alles."

Gewiß ist dies eine merkwürdige Aeußerung, welche

*) Dieser benutzte seinen Rath bei seinen dramatischen Arbeiten, schrieb z. B. in Folge dessen seinen Richard III. wesentlich um.

uns in die selbstschöpferische Thätigkeit der älteren Schauspielkunst einen deutlichen Blick thun läßt. Eckhof fürchtete, daß die Poesie die Schauspielkunst überwachsen und sie zu ihrer bloßen Dienerin machen könne. Er hatte einen prophetischen Blick, aber der Glanz von Shakespeare's gedankenreicher Sprache blendete ihn doch zu sehr, sonst würde er erkannt haben, daß diese gar nicht des Dichters vornehmste Eigenschaft sei, und daß die grandiose Wahrheit seiner Charakterzeichnungen der Schauspielkunst gerade die gedeihlichsten Aufgaben darbiete.

Genug, Eckhofs Mission war erfüllt, Erscheinungen wie Goethe's Götz und Shakespeare's Stücke wuchsen über ihn hinaus; es kam eine andere Zeit. Sein Leben aber, vollendet in sich und abgeschlossen in der Fülle seines Wirkens, fordert jetzt die aufmerksamste und ausführlichste Betrachtung seiner künstlerischen Persönlichkeit.

Die vornehmste Tugend eines Schauspielers, die Hingebung an die Totalwirkungen seiner Kunst, übte er mit musterhafter Unermüdlichkeit. Daß es ihm, bei seinem Eifer anzuordnen und zu lehren, nicht darum zu thun war, sich voranzustellen und seinen Genossen zu überheben, das bewies er durch Uebernahme von untergeordneten Rollen bis in sein Alter. Noch zur Zeit der Hamburger Entrepriſe spielte er zweite Liebhaber wie den Silvio im Diener zweier Herren und Rollen wie den Koch und Kutscher im Geizigen. Ja in seinem Eifer für das Gelingen der Gesammtaufführung sah man ihn selbst ohne Be-

etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken" — Das waren die unschätzbaren Wohlthaten, welche Eckhof, dieser innige Vertraute des Lessing'schen Geistes, so tief verstand, das waren die Beweise: in welchem Umfange Lessing das Wesen der Schauspielkunst erkannte.

Wenn mit Emilia Galotti sich Eckhofs Einfluß auf seine Zeit gewissermaßen vollendete, so erfuhren auch neue Kunstgattungen während dieses Aufenthaltes der Seyler'schen Truppe in Weimar eine eifrige Pflege.

Der Trieb, eine idealische Gattung des Drama's, durch Hülfe der Musik auszubilden, war am Weimar'schen Hofe schon sehr fest gewurzelt. In demselben Jahre, da Emilia Galotti die Bühne beschritt, wurde auch der Versuch mit dem ersten Melodrama: Pygmalion von Rousseau, gemacht.

Daß die Erfindung in so fern nicht neu war, als schon in den Mysterien und bei den englischen Comödianten, die Musik zur Steigerung der scenischen Wirkung benutzt worden war, ist uns bekannt*); aber das Melodrama brachte in diese Benutzung die wesentliche Veränderung: daß die Musik unternahm, allen Wechsel der Momente zu begleiten, jeden Uebergang der Affekte zu malen, wodurch ihr ein Raum gestattet werden mußte, den eine natürliche Entwicklung der Darstellung ihr nicht immer gestatten konnte. Das Spiel wurde lückenhaft und heftete

*) 1. Bd. Seite 196.

sich an ein Bestreben: durch malerische Stellungen und Bewegungen, während der musikalischen Zwischensätze, zu interessiren. Man wählte antike Stoffe zu diesen Melodramen, weil die Tracht, das Spiel mit dem Faltenwurf des Mantels besonders geschickt war dieser Künstelei Anmuth und Reiz zu geben. Die musikalische Begleitung des gesprochenen Wortes, sicher eines der herrlichsten Kunstmittel, wenn sie mit richtiger Wahl und feinem Maaß auf gewisse Scenen und Momente beschränkt wird, brachte, durch diese pretentiöse Ausdehnung auf ganze Stücke, eine neue, antikisirende Unnatur in die Schauspielkunst, die sich doch kaum zu nationaler Gesundheit erholt hatte.

Auch die Oper, durch Koch nach Weimar verpflanzt, wurde von Schweitzer eifrig fortgebildet und von Wieland angelegentlich unterstützt, der überhaupt Melodrama, Ballett und Oper als idealere Gattungen lebhaft in Schutz nahm. Er schrieb 1771 für Schweitzer das Vorspiel „Aurora", dann den Entwurf zu dem Ballett „Idris und Zenide" und 1773 „Alceste", welche, von Frau Koch gesungen, große Sensation hervorbrachte und wodurch denn die eigentliche Oper wieder hergestellt war. Seit mehr als zwanzig Jahren war sie aus Schönemanns und Kochs ersten bescheidenen Singspielen allmählig wieder aufgewachsen.

Die Schauspielkunst hatte sich dieses Wachsthums keineswegs zu freuen. Schon das Singspiel war eine

offenbar verweichlichende, tändelnde Gattung, in welcher mit leichter Mühe die populärſten Wirkungen obenab zu ſchöpfen waren, indeſſen hatte der anſpruchsloſe, volksthümliche Liederton, den Hiller angeſchlagen, doch der Darſtellung noch ihr volles Recht, ihre ganze Ungezwungenheit und Natur gelaſſen. Das Alles mußte jetzt gegen die Opernprätenſion zurücktreten. Es war die Virtuoſität der italieniſchen Schule, von Piccini mit allen Reizen ausgeſtattet, die, wie in der alten Opernperiode, wieder den Concertgeſang auf die Bühne verſetzte und den natürlichen dramatiſchen Ausdruck durch glänzende Geſangsbravour aus dem Felde ſchlug.

Dieſe Art die Oper wieder einzuführen mußte offenbar den Entwicklungsgang der Schauſpielkunſt kreuzen, bei den ſingenden Darſtellern wieder das gedanken- und bedeutungsloſe, oder höchſt übertriebene Agiren einführen und die lebendige, natürliche Charakteriſtik bei Seite ſchieben.

Der Brand des Schloſſes in Weimar, im Mai 1774, der auch das Theater einäſcherte, gab der Seyler'ſchen Geſellſchaft wieder den Wanderſtab in die Hand; das bunte theatraliſche Leben aber, das ſie hier angeregt, ſollte in ſeinen Eindrücken bleiben und ſpäter wieder mit geſteigerter Wichtigkeit hervortreten.

Glücklich bot der Gothaiſche Hof der Seyler'ſchen Geſellſchaft ein neues Aſyl und ſicherte ihr, durch einen Zuſchuß, den Aufenthalt für einen großen Theil des

Jahres. Nur Leipzig wurde auf einige Monate besucht, in der baufälligen Wäser'schen Bude gespielt*), wobei Seyler ein Privilegium zu abwechselndem Besuch von Dresden und Leipzig erlangte.

Der Hof von Gotha aber hatte so großes Wohlgefallen am deutschen Schauspiel gefunden, daß er beschloß ein bleibendes Theater zu errichten. Als Seyler daher im September 1775 sein Churſächſiſches Privilegium antrat**), blieben Eckhof, Frau Mecour, das Boek-Koch und Meier'sche Ehepaar und Hönicke in Gotha zurück und bildeten den Kern des neuen Hoftheaterpersonals.

Diese Gothaische Hofbühne war die erste, vom Hofe bis ins Einzelne unternommene. Selbst in Wien genoß, wie wir wissen, bis zu diesem Jahre das Theater nur Schutz, Aufsicht und Geldzuschuß vom Hofe und war im Uebrigen Unternehmern überlassen. In Mecklenburg-Schwerin, Weimar und Hannover bestand ein ähnliches Verhältniß mit Schönemann, Döbelin, Koch und Seyler, hier in Gotha wurde, wie dies zu Velthens Zeit in Dresden

*) Eines Abends entstand der blinde Lärm: die Gallerie bräche ein. Publikum und Schauspieler flohen, das Gedränge drohte die größte Gefahr. Nur Eckhof, der nicht von der Bühne wich und durch die Gewalt seiner Stimme und seines persönlichen Ansehens die Menge beruhigte, verhütete Unglück.

**) In Dresden eröffnete er im Frühjahr 1776 das neugebaute Sommertheater am Lehmann'schen, jetzt Link'schen Bade.

besten Jahren von der heftigsten oder innigsten tragischen Rolle bis zur feinsten oder zur niedrigsten komischen Rolle alle in gleicher Vollkommenheit spielte, war der erste, der durch Lessings Umgang erleuchtet, anfing, die dramatischen Werke aller Nationen, jede nach ihren Sitten, zu studiren und jede auf eine andere Art zu behandeln. Er verschmähte dabei allen theatralischen Flitterstaat der Declamation, die auf Stelzen ging, und suchte die wahren Töne der Natur. Er führte in's Trauerspiel den simplen Ton ein, welcher der Würde und Zärtlichkeit gleich fähig ist, und wußte ihn von der simpelsten Sentenz bis zum feurigsten oder wüthendsten Ausdruck abzustufen. Er führte im Lustspiele den natürlichen ungezwungenen Conversationston ein, so wie er im gemeinen Leben unter Leuten von Erziehung herrscht. Wenn er auf's Theater trat, so war er bis zur äußersten Illusion ganz der Mann, den er vorstellte. Diejenigen, welche diesen unnachahmlichen Schauspieler in den so sehr verschiedenen Rollen des Odoardo, Kodrus, Fayel, des tauben Apothekers, Advocaten Patelin und des Bauern mit der Erbschaft*)

*) Diese Rolle gab er, selbst nach Schröder's Urtheil unübertrefflich, in plattdeutscher Sprache und mit so ungezwungener Natur, daß ein Bauer unter den Zuschauern ausrief: „Wo hebben de Lüt man den Buren herkregt?" und sich schlechterdings nicht wollte bedeuten lassen, daß der Bauer von einem Schauspieler dargestellt werde.

gesehen haben, und besonders diejenigen, die sich noch erinnern können, wie es vor ihm auf den deutschen Bühnen aussah, werden mir Recht geben."

In gleicher Weise äußert sich Schink, was um so mehr in's Gewicht fällt, weil Schink ein ganz entschiedener Partisan Schröders war. Er sagt: „Eckhof ist so sicher unter den Schauspielern gewesen, was Lessing unter den Dichtern war: der Erste, der Unerreichliche! Wer kannte, wie er, so alle Falten des Herzens, wer so alle Farben und Kontraste der Stände? Wer hatte so alle Klänge und Töne der Leidenschaft in seiner Gewalt? Wer war so immer der Mensch, den er vorstellte und so niemals Eckhof? Wer machte so Voltaire's und Corneille's Todtengerippe zu seelenvollen, kraftvollen Wesen, Herz und Geist interessirend? Wer wachte so für den Dichter, wenn er schlief? Wer that, wie er, der Kunst weder zu viel noch zu wenig? Daher kam auch die gewaltige Täuschung, zu der er uns hinriß. Man konnte von ihm sagen, was Pope von Shakespeare sagt: Er war nicht der Nachahmer der Natur, er war die Natur selbst, und man muß nicht sowohl sagen, daß er nach der Natur, sondern durch sie gespielt habe. Von Richard III. bis zum Masuren, vom Fayel bis zum Advokaten Patelin, war sein Spiel immer tiefes Studium der Natur, immer Spiegel des Lebens. Das Herz wie Wachs zu schmelzen, Ströme von Zähren aus dem Auge zu locken, aus einer Brust, hart wie Kieselstein, die feurigsten Funken des Mit-

leere Rednerpracht den Hörer erkältete. Dem proſaiſchen Dialog gab er das Leben der guten Geſellſchaft mit ihren belebenden Eigenheiten. Gefühle und Sentenzen predigte er nicht, er gab ſie als Reſultate des Nachdenkens der Erfahrung, Liebe und Sorge. Er weinte den Kummer nicht heraus, er klagte die Vaterliebe nicht vor, er gab den Seelenzuſtand ſelbſt, er ging vom Herzen zum Herzen und ſo wie er ſtets die Ueberzeugung traf, einigte er alle Menſchen von allen Ständen zu einem Gefühl. Der verſtändige, ſeltene, immer beſtimmte Gebrauch, den er von den Richtungen des Halſes, des Kopfes machte, die weiſe Verwendung ſeiner Schritte, die kluge Deutung ſeiner Händeſprache, alles dies waren Vorrückungen in das Gebiet, welches er ſich zu eigen machen wollte. Sandte er dieſen das Geſicht nach, traf endlich Blick und Ton auf den Punkt hin, wo er wirken wollte, ſo war ihm ſtets die Eroberung gewiß, welche ſein Genie verlangte."

Für den vielſagenden Ausdruck ſeiner Geſten führt auch Leſſing einen Zug an, als er in der Dramaturgie die Rolle des Derimont in Cenie beſpricht und zuerſt die Miſchung von Sanftmuth und Ernſt, von Weichherzigkeit und Strenge rühmt, mit welcher Eckhof den Charakter verwirklicht, und dann fortfährt: „Wenn er zum Schluße des Stückes vom Mericourt ſagt: „Ich will ihm ſo viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die ſein Vaterland iſt, aber ſehen mag ich ihn nicht mehr!" Wer

hat den Mann gelehrt, mit einem nur erhobenen Finger, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land. Tot linguae, quot membra viro!"

Auch bei Gelegenheit des Sidney von Gresset lobt er Eckhofs „Reichthum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper giebt und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt."

Verschwiegen darf dabei nicht werden, daß auch das Uebermaaß jener malenden Gesten an Eckhof getadelt worden ist, daß man ihm nachgesagt: er wolle zu viel malen, zu viel beschreiben, und seine Geberden wären daher in der höchsten Leidenschaft zu Zeiten convulsivisch, in komischen Rollen gesucht und überstudirt erschienen.

Daß Eckhof noch zur Zeit der Hamburger Entreprise einen Anflug von französisch preciösem Wesen gehabt habe, geht deutlich aus dem ausführlichen Lobe, welches Lessing ihm über die Rolle des Evander im Kodrus ertheilt, hervor. Lessing sagt: „Eckhof mag eine Rolle machen, welche er will; man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Acteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eignes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande,

mit einer Innigkeit zu ſagen weiß, daß das Trivialſte von dieſer Art in ſeinem Munde Neuheit und Würde, das Froſtigſte Feuer und Leben erhält." Nachdem er nun die innere Entſtehung der Sentenzen, in ruhigen und heftigen Situationen, entwickelt, bezieht er ſich auf Eckhofs Darſtellungsweiſe, indem er ſagt: „Mit eins tritt der fortſchreitende Fuß feſt auf, die Arme ſinken, der ganze Körper zieht ſich in den wagerechten Stand; eine Pauſe — und dann die Reflexion. Der Mann ſteht da in einer feierlichen Stille, als ob er ſich nicht ſtören wollte, ſich ſelbſt zu hören. Die Reflexion iſt aus — wieder eine Pauſe — und ſo wie die Reflexion abzielt, ſeine Leidenſchaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder ſetzt allmählig das Spiel ſeiner Glieder wieder in Gang." Es iſt wohl keine Frage, daß dieſe Darſtellungsweiſe an die conventionelle Feierlichkeit der Verſailler Schule erinnert, und das Bild vervollſtändigt ſich uns, wenn wir uns Eckhof im größten Theil ſeiner Heldenrollen im franzöſiſchen Staatskleide agirend denken, wie Schröder ihn zuerſt als König Canut von Elias Schlegel ſah und dennoch wider ſeinen Willen zur Bewunderung hingeriſſen wurde. Die unſcheinbare hochſchultrige Geſtalt im rothen gallonirten Kleide mit Stern und Band, einer Knotenperrücke, goldbeſetztem Federhute, mit den herkömmlichen kurzen Sammethoſen, Schnallenſchuhen, dem Galanteriedegen, einen Krückenſtock über die rechte Hand gehängt, die er ſelten aus dem

Busen zog, die linke Hand auf die rechte oder auf den Rücken gelegt. War es möglich, in solcher Tracht und der Haltung, die sie bedingt, bei der französisch zugeschnittenen Diction, den nordischen Helden ohne eine vornehme französische Nuance zu geben? Wäre es sogar recht gewesen? Nicolai rühmt ja von Eckhof, daß die Nationalität und der Charakter des Stückes seine Auffassungsweise modificirt habe.

Wie wird dagegen die ungezwungene Natur in seiner Darstellung des Tellheim und besonders des Odoardo gepriesen!

Diese **Rolle** muß nach allen Zeugnissen der bedeutendsten Männer jener Zeit gerade durch die äußere Unscheinbarkeit so gewaltig gewirkt haben, durch die zurückgedrängte, bezähmte, innerlich kochende Leidenschaft. Schink sagt in seiner weitläuftigen Auseinandersetzung des Spieles: „Seine Töne des erstickten Zornes, der knirschenden Wuth, des zusammengebissenen Schmerzes, sein Lachen der Verzweiflung — wer kann das malen? Jeder Ausdruck muß sich da erschöpfen. Sein „doch, doch meine Tochter!" nie ist es wieder in eines Schauspielers Seele, in eines Schauspielers Mund gekommen, was das war!"

Nicolai ergänzt das Urtheil in den Worten: „Alles in seinem Spiele war so zusammenstimmend, seine innern Empfindungen entwickelten sich durch kleine Bewegungen so unvermerkt und doch so schrecklich, daß bei dem

Herausreißen einer einzelnen Feder aus der Hutbeſetzung den Zuſchauer ein kalter Schauer überlief*)."

Nach der Vorſtellung des Stückes in Leipzig äußerte Engel, — der übrigens bis an ſein Ende Eckhof für den unvergleichlich größten Schauſpieler erklärte, — „Um die Emilie ganz zu faſſen, muß man Eckhof den Odoardo ſpielen ſehen, das iſt ein Teufelskerl! Er hat mein ganzes Blut in Aufruhr gebracht; alle Adern ſind mir geſchwollen!" Und als ihm Eckhof nun vorgeſtellt wurde, maß er ihn mit den Augen von oben bis unten, und beide Hände erhebend, rief er: „Das Männchen da iſt nimmermehr Odoardo; der war acht Zoll größer, ſtark und ſtämmig!"

Zuletzt, um Eckhofs Bild zu vervollſtändigen, darf Schröder, ſein unerbittlicher Tadler, nicht ungehört bleiben. Er geſteht, viel von ihm gelernt zu haben, beſonders in der Kunſt des Vortrages; denn in Eckhofs Munde ſei die ſchaalſte Proſa in Poeſie verwandelt worden; der bloße Ton ſeiner Stimme habe Thränen entlockt. Als er ihn in Braunſchweig zum erſtenmale geſehen, habe die wenig imponirende Erſcheinung ihm und ſeinen jungen

*) Dies Spiel iſt ſeitdem in der Darſtellung des Odoardo typiſch geworden, und man kann die Progreſſion des theatraliſchen Ausdruckes daran meſſen. Eckhof riß eine Feder aus dem Hutbeſatze, jetzt ſieht es an der Stelle, wo Odoardo ſteht, oft aus, als ob eine Henne gerupft worden wäre.

Kameraden eine große Geringschätzung eingeflößt, und sie hätten sich gefaßt gemacht, bei der Vorstellung des Oedip den Meister tüchtig auslachen zu können. Bei den ersten Versen aber, die Eckhof gesprochen:

„Ihr Völker, die der Schmerz in diesen Tempel führt,
Bringt Thränenopfer dar! Vielleicht wird Gott gerührt!"

sei ihm von dem unnachahmlichen Wohllaute des Vortrages, dem kein Herz habe widerstehen können, die Brust geschwollen und aller Spaß vergangen.

Schröders summarisch Urtheil lautet: „Eckhof war der größte Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt, er wäre sicher als Schauspieler eben so groß gewesen, hätte ihm die Natur einen besseren Körper gegeben, hätte er nie ein französisches Theater gesehen und nicht den größten Theil seiner Bildungsjahre in Hamburg und in einem beschränkten bürgerlichen Zirkel verlebt, der ihn mit dem Ton der großen Welt unbekannt ließ. Seine Erholungsnachmittage verbrachte er in einem Weinhause auf dem Steinwege, dessen Wirth Klapmeier hieß. Hier saß er einigen alten Bürgern und Bürgeroffizieren obenan, erklärte ihnen den Zusammenhang der Weltbegebenheiten aus den Zeitungen, sprach fast allein und war zwanglos wie auf seiner Klause. Deshalb entsah er sich auch auf der Bühne nicht zu räuspern, kaum halbgewendet auszuspucken und fortzusprechen. So fehlerhaft gebaut war sein Körper, daß römischen und türkischen Kleidern ein ausgestopftes Herz untergenäht werden mußte. Die un-

Herausreißen einer einzelnen Feder aus der Hutbesetzung den Zuschauer ein kalter Schauer überlief*)."

Nach der Vorstellung des Stückes in Leipzig äußerte Engel, — der übrigens bis an sein Ende Eckhof für den unvergleichlich größten Schauspieler erklärte, — „Um die Emilie ganz zu fassen, muß man Eckhof den Odoardo spielen sehen, das ist ein Teufelskerl! Er hat mein ganzes Blut in Aufruhr gebracht; alle Adern sind mir geschwollen!" Und als ihm Eckhof nun vorgestellt wurde, maß er ihn mit den Augen von oben bis unten, und beide Hände erhebend, rief er: „Das Männchen da ist nimmermehr Odoardo; der war acht Zoll größer, stark und stämmig!"

Zuletzt, um Eckhofs Bild zu vervollständigen, darf Schröder, sein unerbittlicher Tadler, nicht ungehört bleiben. Er gesteht, viel von ihm gelernt zu haben, besonders in der Kunst des Vortrages; denn in Eckhofs Munde sei die schaalste Prosa in Poesie verwandelt worden; der bloße Ton seiner Stimme habe Thränen entlockt. Als er ihn in Braunschweig zum erstenmale gesehen, habe die wenig imponirende Erscheinung ihm und seinen jungen

---

*) Dies Spiel ist seitdem in der Darstellung des Odoardo typisch geworden, und man kann die Progression des theatralischen Ausdruckes daran messen. Eckhof riß eine Feder aus dem Hutbesatze, jetzt sieht es an der Stelle, wo Odoardo steht, oft aus, als ob eine Henne gerupft worden wäre.

allen Tadel willig aufnehmen, so tritt Eckhofs Künstlergestalt dennoch als die erste schöpferische Größe in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst hervor. Mag es immerhin seinen komischen Gestalten an Originalität, an Grazie, ja an Geschmack gemangelt haben, mag er in jugendlichen Rollen und als Repräsentant vornehmer Weltmanier nicht als musterhaft gelten — an wahrhaft innerer Würde und tragischer Kraft, an Einfachheit und Natur, an eigenthümlich deutschem Ausdruck ist er — auf der Höhe seines Lebens — ohne allen Zweifel das erste ausgebildete Muster gewesen.

Während die Neuber das Falsche abstellte, die Verworrenheit lichtete, das Verkehrte verbannte und in dieser negativen Wirksamkeit nur an Nachahmung der Franzosen erst einen Anhalt finden konnte, befreite Eckhof die Kunst nicht nur allmählig von dieser Abhängigkeit, sondern er offenbarte erst die nationale Eigenthümlichkeit unsres theatralischen Ausdruckes, er erfand die eigentlich deutsche Schauspielkunst. Er hat dem deutschen Worte, dem deutschen Geiste auf der Bühne die ersten, für alle Zeiten entscheidenden Siege erfochten. Wenn die Neuber das Theater aus Geringschätzung und Verachtung, aus dem bloßen Pöbelantheil rettete und zuerst die Aufmerksamkeit der Gebildeten und Vornehmen darauf lenkte, so hat Eckhof es in entschiedene Achtung und Vertrauen gehoben, hat ihm den wärmsten Antheil der bedeutendsten Köpfe gewonnen. Er hat die Schranke ge-

geheuren Ballen seiner Füße zu verdecken, fiel ihm gar nicht ein. Als knechtischer Nachbildner der Franzosen übertrieb er nicht nur in starkkomischen Rollen, sondern auch in heftigen, verzweiflungsvollen Auftritten des Trauerspiels. Ein der Sprache unkundiger Ausländer würde bei einigen Stellen des Oedip, Brutus, Richard, Mellefont, Beverley vielleicht gelacht haben. Aber wer ihn verstand, vergaß alle Mängel über seine unerreichbare Declamation, und sein Canut, sein Kodrus, jede Rolle der herzlichen Empfindung und des verständigen Zuredens, mußte von Kennern und Nichtkennern angestaunt werden. Reden gemischter Empfindung gab er in hoher Vollkommenheit. In seinem: „Theophan, Sie sind doch wohl ein ehrlicher Mann!“ in „Nimm mir auch Deinen Pudel mit! Hörst Du, Just?“ lag eine Welt voll Ausdruck.“

Daß Eckhof auf solche Schilderungen von gemischter Stimmung — die so zarte Farben, so leisen Ausdruck fordern, und bei dem großen Publikum so gar keine Anerkennung finden — vornehmlich ausging, erkennt man noch aus andern Urtheilen, auch aus Lessings. Welch ein schönes Zeugniß, sowohl für die tiefe Innerlichkeit, als für die Anspruchslosigkeit seines Spieles ist es, daß Schröders Biograph erzählt: Eckhof sei selten und viel seltner applaudirt worden, als andre, sogar mittelmäßige Schauspieler neben ihm.

Mag man indessen von all diesen Urtheilen auch die Unbedingtheit des Lobes entschieden ablehnen, dagegen

allen Tadel willig aufnehmen, so tritt Eckhofs Künstlergestalt dennoch als die erste schöpferische Größe in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst hervor. Mag es immerhin seinen komischen Gestalten an Originalität, an Grazie, ja an Geschmack gemangelt haben, mag er in jugendlichen Rollen und als Repräsentant vornehmer Weltmanier nicht als musterhaft gelten — an wahrhaft innerer Würde und tragischer Kraft, an Einfachheit und Natur, an eigenthümlich deutschem Ausdruck ist er — auf der Höhe seines Lebens — ohne allen Zweifel das erste ausgebildete Muster gewesen.

Während die Neuber das Falsche abstellte, die Verworrenheit lichtete, das Verkehrte verbannte und in dieser negativen Wirksamkeit nur an Nachahmung der Franzosen erst einen Anhalt finden konnte, befreite Eckhof die Kunst nicht nur allmählig von dieser Abhängigkeit, sondern er offenbarte erst die nationale Eigenthümlichkeit unsres theatralischen Ausdruckes, er erfand die eigentlich deutsche Schauspielkunst. Er hat dem deutschen Worte, dem deutschen Geiste auf der Bühne die ersten, für alle Zeiten entscheidenden Siege erfochten. Wenn die Neuber das Theater aus Geringschätzung und Verachtung, aus dem bloßen Pöbelantheil rettete und zuerst die Aufmerksamkeit der Gebildeten und Vornehmen darauf lenkte, so hat Eckhof es in entschiedene Achtung und Vertrauen gehoben, hat ihm den wärmsten Antheil der bedeutendsten Köpfe gewonnen. Er hat die Schranke ge-

brochen, welche die Schauspielkunst außerhalb der geordneten Zustände, außerhalb des Schutzes und der thätigen Förderung der staatlichen Gewalten hielt; die ersten Hoftheater zu Schwerin, Weimar und Gotha, der erste Versuch eines Nationaltheaters zu Hamburg wurden mit den Gesellschaften unternommen, an deren Spitze Eckhofs Name glänzte; zufällig kann das nicht gewesen sein*).

Mit Recht wird er daher der Vater unsrer Schauspielkunst genannt; denn es ist seine Kraft, die sie erzeugt, seine nimmerrastende Liebe und Sorgfalt, die sie bis zum letzten Hauche seines Lebens erzogen hat. Er ist der gerechte Theilhaber an dem Ruhme Lessings: das deutsche Drama erschaffen zu haben.

Ein Blick auf Eckhofs Privatleben und persönlichen Charakter lehrt uns natürlich erst seine künstlerische Individualität ganz begreifen. Ist schon jedes andre Kunstwerk als die höchste Blüthe der Persönlichkeit des Künstlers zu betrachten, um wie viel mehr wird des Schauspielers Persönlichkeit, die das Material zu seinen Werken hergiebt, dabei mitsprechen! Hier durchdringen Kunstwerk und Künstler sich so gänzlich, daß Eines das Andere erst vollständig erklärt.

---

*) Gab doch der Herzog von Gotha bald nach Eckhofs Tode das Hoftheater wieder auf.

Eckhof hat es niemals nöthig gehabt, sich auf den widersinnigen Grundsatz zu stützen: daß man den Künstler vom Kunstwerke scheiden müsse. Die laxe Moral und die seichte Kunstanschauung, welche diesen Grundsatz gemeinschaftlich erzeugt haben, waren Eckhofs grundehrlicher Seele fremd. Durch und durch gewissenhaft, wie er war, konnte er sich über die Nothwendigkeit nicht täuschen, daß der Schauspieler seine Seele rein erhalten müsse, wenn menschliches Leben sich darin unverzerrt abspiegeln solle. Die religiöse Treue, mit welcher er seine Kunst übte, trieb ihn an: die Moral in seinem Leben auszuüben, die er auf der Bühne predigte, die Leidenschaften und Laster, die er dort als verderblich darstellte, an sich selbst zu bekämpfen. Die versittlichende Gewalt seiner Kunst äußerte sich an ihm selbst zunächst, weil es ihm wahrhafter Ernst damit war.

Wie er Alles mitzutheilen strebte, so hat er auch über die Nothwendigkeit einer besonders eifrigen Moral für den Schauspielerstand ein Vierteljahr lang in seiner Schauspieleracademie verhandelt. Sein fleißiger Kirchenbesuch war nicht nur der Beobachtung damaliger Sitte, sondern innerem Bedürfnisse zuzuschreiben. Unter seinen Gedichten fand Reichard nach seinem Tode mehrere, die er Kirchenstücke nannte. Er pflegte in Hamburg gern über die Predigten zu debattiren, wenn er nach dem Gottesdienste eine der angesehenen Familien besuchte, die mit seinem Umgange eine auffallende

nimmt, — der muß mit ehrfurchtsvoller Bewunderung auf das Lebensende des greisen Meisters sehen. Was war der letzte Gedanke, der ihn mit jugendlichem Eifer beschäftigte? Er hatte eine neue Wohlthat für seinen Stand ausfindig gemacht, ein neues Mittel ersonnen, die Leute, denen seine Größe ein Dorn im Auge war, bürgerlich und moralisch zu heben.

Darüber vergaß er allen Groll und übergab, wenige Monate vor seinem Tode, seinen Plan an Schröder mit einem Briefe, in welchem er noch einmal die Bitterkeit seines theatermüden Herzens ausschüttet.

Als Motto hatte er das Blatt mit den Worten aus Julius von Tarent überschrieben: „Ach solche Klagen hörte dies Gewölbe seit Jahrhunderten!" Dann beginnt er: „Die Hindernisse, die meinem Hang zum Werke, nach nunmehr lange zurückgelegten 38 Jahren, in den Weg gelegt worden sind, und die meine Neigung: so viel Vortheilhaftes für dasselbe zu stiften als möglich, zu unterdrücken gesucht, haben mich bis zum kriechenden Wurm erniedrigt. Die Unwissenheit von Seyler und Löwen, Koch's schwarze Seele, sein ausgestreutes und Wurzel gefaßtes Gift haben mir Herkulesarbeit auferlegt." Er klagt über Undankbarkeit, die ihn durch ihre Kränkung im vergangenen Jahre an den Rand des Grabes gebracht habe. „Zur höchsten Zeit", fährt er fort, ermannte mich die Vernunft mit der Vorstellung des Laufes der Welt, Davids Klagen und Judas Exempel. —

Die Erfahrung, die ich gemacht, war: ist man strenge, so schreien sie über Tyrannei und Despotismus; und ist man gelinde, so treten sie einem auf den Kopf und spielen auf der Nase." Dann klagt er, daß er nicht Ruhe vor Anfeindungen habe: „Der Löwe lag schlummernd an einem dünnen Stricke; glaubte sein Alter, sein Ansehn, die Vorstellung seiner Kraft und übrigen Eigenschaften, würden die hüpfenden Füllen, wenigstens in seiner Gegenwart, an ihre Bestimmung, nämlich: zu tragen, erinnern. Vergebens! Jetzt, da man es gar so weit treibt, ihn in Ketten schließen zu wollen, um ihm den Kopf eintreten zu können, wacht er auf, steht gerüstet als ein Löwe. Ich wünsche keinen Krieg; ich liebe und suche den Frieden und für meine wenigen übrigen Tage Ruhe. Aber meine Lenden sind umgürtet, meine Feldequipage ist fertig, und kommt es zum Streiten, will ich wenigstens nicht als Feigherziger fallen und sterben.

Aber alles dieses erstickt in mir nicht das Verlangen, der Comödianterei überhaupt so viel zum Besten zu thun als ich kann. Ich sehe aufs Ganze und lasse mich durch die Individua nicht abschrecken. Ich möchte gar zu gern noch einen guten Gedanken mehr in die Grube nehmen: segnen, die mir fluchen, wohlthun denen, die mich hassen."

Hierauf theilt er Schrödern sein Vorhaben mit: eine allen deutschen Schauspielern gemeinsame Pensions- und Wittwenkasse zu stiften. Eine Einrichtung, die,

wenn ſie gelungen wäre, dem Schauſpielerſtande eine viel zuverläſſigere und unverfänglichere Verſorgung geboten hätte, als alle vereinzelten Penſionsanſtalten, welche ſeitdem ins Leben getreten ſind; ihm eine unabhängige Stellung gegeben und obendrein auf den Geſammtgeiſt des Standes den Einfluß nicht verfehlt hätte, den Eckhof damit beabſichtigte. „Denn dieſe Penſionskaſſe,— ſchreibt er — ſoll nur ein entfernter Schritt zu einem ganz andern Ziele ſein, ich will ins große Ganze mehr und engere Verbindung und Rechtſchaffenheit zu bringen ſuchen.“ Ihm ſchwebte ein förmlicher Bund zur Förderung und Erhaltung der Standesehre vor, wie der Orden der heiligen Genoveva unter den franzöſiſchen Schauſpielern geweſen, deſſen Statuten er beſaß. Die Furcht vor dem dürftigen Alter, dieſem immer drohenden Geſpenſte im Leben der Schauſpieler, ſollte ihr Zuchtmeiſter werden, der gemeinſame Vortheil künſtleriſche und ſittliche Haltung vermitteln, das war des weiſen Meiſters letzter Gedanke.

Mit dieſem Zeugniß einer unverwüſtlichen Liebe für ſeine Kunſt und ſeinen Stand ſchließt ſein Leben ab.

Noch manche Anerkennung und Ehre ſchmückte die Neige ſeiner Tage. Bei dem neu zu errichtenden Hoftheater in Mannheim wurde ihm 1776 das Amt eines Lehrers der Grundſätze der Dramaturgie angeboten, ein Jahr darauf erhielt er eine Einladung nach Weimar, wo er in glänzendem Andenken ſtand, um mit dem Herzoge, dem Prinzen Conſtantin, mit Goethe und mehreren

Herren und Damen des Hofes den Westindier auf dem herzoglichen Dilettantentheater vorstellen zu helfen. Er spielte den Stockwell, der regierende Herzog den Major O Flaherty, Goethe Belcour.

Gegen Ende dieses Jahres aber nahm seine körperliche Schwäche immer mehr überhand, er litt an Schwindsucht und Wassersucht, glaubte Anfangs 1778, wie er in dem letzten Briefe an Schröder äußert, „ein schleichendes Fieber endlich mit 72 Chinapulvern zur Flucht gebracht zu haben", er täuschte sich, seine Schwäche erzeugte sogar Anfälle von Geistesabwesenheit.

Am 16. Juni desselben Jahres in der Frühe entschlummerte er sanft. „Mein Geist fährt zu dem, der ihn gegeben hat, was habe ich zu fürchten?" hatte er kurz vor seinem Ende gesagt.

Am nächsten Tage fand auf der schwarz behangenen Hofbühne eine förmliche Trauerfeierlichkeit statt. Boeck hielt vor dem in Trauerkleidern versammelten Künstlerpersonal eine von Reichard verfaßte Rede. Die Leiche ward auf Kosten der Freimaurerloge, in welcher er das Amt eines Redners bekleidet hatte, bestattet; mit der Verlassenschaft war es also wie gewöhnlich bei deutschen großen Männern bestellt.

Seine letzte Rolle war die des Geistes von Hamlets Vater, seine letzten Worte auf der Bühne: „Ade, Ade! Gedenke mein!"

wenn sie gelungen wäre, dem Schauspielerstande eine viel zuverlässigere und unverfänglichere Versorgung geboten hätte, als alle vereinzelten Pensionsanstalten, welche seitdem ins Leben getreten sind; ihm eine unabhängige Stellung gegeben und obenein auf den Gesammtgeist des Standes den Einfluß nicht verfehlt hätte, den Eckhof damit beabsichtigte. „Denn diese Pensionskasse,— schreibt er — soll nur ein entfernter Schritt zu einem ganz andern Ziele sein, ich will ins große Ganze mehr und engere Verbindung und Rechtschaffenheit zu bringen suchen.“ Ihm schwebte ein förmlicher Bund zur Förderung und Erhaltung der Standesehre vor, wie der Orden der heiligen Genoveva unter den französischen Schauspielern gewesen, dessen Statuten er besaß. Die Furcht vor dem dürftigen Alter, diesem immer drohenden Gespenste im Leben der Schauspieler, sollte ihr Zuchtmeister werden, der gemeinsame Vortheil künstlerische und sittliche Haltung vermitteln, das war des weisen Meisters letzter Gedanke.

Mit diesem Zeugniß einer unverwüstlichen Liebe für seine Kunst und seinen Stand schließt sein Leben ab.

Noch manche Anerkennung und Ehre schmückte die Neige seiner Tage. Bei dem neu zu errichtenden Hoftheater in Mannheim wurde ihm 1776 das Amt eines Lehrers der Grundsätze der Dramaturgie angeboten, ein Jahr darauf erhielt er eine Einladung nach Weimar, wo er in glänzendem Andenken stand, um mit dem Herzoge, dem Prinzen Constantin, mit Goethe und mehreren

Herren und Damen des Hofes den Westindier auf dem herzoglichen Dilettantentheater vorstellen zu helfen. Er spielte den Stockwell, der regierende Herzog den Major O Flaherty, Goethe Belcour.

Gegen Ende dieses Jahres aber nahm seine körperliche Schwäche immer mehr überhand, er litt an Schwindsucht und Wassersucht, glaubte Anfangs 1778, wie er in dem letzten Briefe an Schröder äußert, „ein schleichendes Fieber endlich mit 72 Chinapulvern zur Flucht gebracht zu haben", er täuschte sich, seine Schwäche erzeugte sogar Anfälle von Geistesabwesenheit.

Am 16. Juni desselben Jahres in der Frühe entschlummerte er sanft. „Mein Geist fährt zu dem, der ihn gegeben hat, was habe ich zu fürchten?" hatte er kurz vor seinem Ende gesagt.

Am nächsten Tage fand auf der schwarz behangenen Hofbühne eine förmliche Trauerfeierlichkeit statt. Boeck hielt vor dem in Trauerkleidern versammelten Künstlerpersonal eine von Reichard verfaßte Rede. Die Leiche ward auf Kosten der Freimaurerloge, in welcher er das Amt eines Redners bekleidet hatte, bestattet; mit der Verlassenschaft war es also wie gewöhnlich bei deutschen großen Männern bestellt.

Seine letzte Rolle war die des Geistes von Hamlets Vater, seine letzten Worte auf der Bühne: „Ade, Ade! Gedenke mein!"

Seine Ruheſtätte hatte der Herzog durch einen einfachen, flach über dem Grabe liegenden Stein mit der laconiſchen Inſchrift: „Hier ruht Eckhof," bezeichnen laſſen. Bei einer Vergrößerung des Friedhofes, wobei eine nahe Mauer niedergeriſſen und Schutt und Geſtein auch über Eckhof's Grab geworfen wurden, ſcheint der Denkſtein mit fortgeſchafft worden zu ſein; die Erinnerung an die Grabſtätte ging verloren. Den Bemühungen künſtleriſcher Pietät gelang es endlich, ſie wieder aufzufinden, unzweifelhaft zu conſtatiren, und die Coburg-Gothaiſchen Hofſchauſpieler haben ſie im J. 1846 durch einen neuen Denkſtein vor abermaliger Vergeſſenheit geſchützt.

VIII.

Das Ergebniß der bisherigen Entwicklungen.

Die folgenwichtige Wendung, welche die Dramatik in den siebenziger Jahren nimmt, nöthigt uns, die Resultate der bisherigen Epoche aufmerksam zu betrachten.

Die Autorität des französischen Geschmackes war durch Lessing vernichtet, schon verschwanden die Tragödien des Corneille, Racine und Voltaire nach und nach vom Repertoir, die Schauspieler entwöhnten sich vom Alexandriner. Selbst französische Lustspiele kamen immer seltner vor; auch der letzten eleganten Metamorphose, in welche der Lustigmacher sich geflüchtet, dem Valet, der bis jetzt die Comödie beherrscht hatte, fing man an den Platz auf der deutschen Bühne streitig zu machen. Dagegen fand die comédie larmoyante, das „weinerliche Drama," wie es Lessing taufte, in der deutschen Empfindsamkeit

einen fruchtbaren Boden. Beaumarchais' Eugenie, Mercier's Deserteur aus Kindesliebe, der beliebte Galeerensklave u. A. traten in die Fußstapfen von Gellert's rührenden Comödien und es war nicht zu verwundern, daß jene Zeit auch vor der Bühne den Thränenrausch fortzunähren wünschte, den sie aus dem Schwall der, von Werther's Leiden ins Leben gerufenen, Siegwart's-Romane, sog.

Gleichwohl — wenn man an Gottscheds Zeit zurückdenkt, wo die Dichter zu dramatischen Arbeiten getrieben werden mußten, wo Neubers sich die neuen Stücke aktweis erbettelten — ist es eine Freude, auf den reichen Dichterfrühling hinzusehen, der mit Lessing über Deutschland aufgegangen war. Wie rasch hatten sich überall die Blüthen der Nationalpoesie entfaltet, und wie eifrig hatten sie sich alle der aufgehenden Sonne des nationalen Theaters zugewandt!

Es zeugt von der gewaltigen Anstrengung, welche der deutsche Geist daran setzte, daß dieser Aufschwung so viele schöne Leben rasch verzehrte. Elias Schlegel war früh gestorben, Chroncgk, der hoffnungsvolle Brawe, Abbt, Mylius, Michaelis, Schiebeler, Löwen, die dichtenden Schauspieler Krüger und Uhlich*), Alle welkten sie früh dahin, ohne der Bühne die Verheißungen ihrer Talente erfüllt, ohne selbst die Früchte

*) Später auch Lenz und Lerse.

ihres Strebens genossen zu haben. Aber der jugendliche deutsche Dichtergeist füllte die Lücken mit immer neuen Streitern. Weiße's Fruchtbarkeit an Tragödien, Lustspielen und Opern, kam der Bühne am meisten zu Statten, wenngleich sie ihm keine eigentlichen Fortschritte verdankte. Wieland war durch die Anwesenheit der Ackermann'schen Gesellschaft in Zürich dem Theater gewonnen worden. Er schrieb 1758 Lady Johanna Gray, 1760 Clementine von Poretta und zeigte sich in Weimar der Oper hülfreich. Den größten Dienst aber erwies er der Schauspielkunst durch die erste, literarisch gültige Uebersetzung des Shakespeare (1762—1766). Gleim, Geßner, Pfeffel bildeten das Schäferspiel fort, Bodmer, Romanus, Kleist, Zachariä, Clodius, Sturz, Leisewitz wandten sich ebenfalls der Bühne zu. Gotter, Bock, Bode u. A. sorgten reichlich für geschickte Bearbeitungen fremder Originale, mit denen man damals nicht die Uebertragung fremder Nationalität auf unsere Bühne beabsichtigte, sondern im Gegentheile das Fremde der deutschen Weise anbequemte; man nannte das: die Stücke nationalisiren, wohl auch originalisiren. Die zahlreichen Wiener Poeten*) schrieben um die Wette; sogar mit Klopstocks dramatischen Gedichten, machte man Aufführungsversuche. Gerstenberg schlug mit seinem Ugolino einen fremd gewordenen Ton wieder

*) Siehe S. 224.

an, die alte Marterluſt der Mordſpektakel wollte aber im Publikum nicht wieder erwachen. Nur Döbbelin — in dem die Haupt- und Staatsaction noch fortſpukte — brachte mit ſeinen eignen Kindern die fünfaktige Hungerfolter auf die Bühne. Unter den dichtenden Schauſpielern wurde Brandes am meiſten ausgezeichnet: „der Schein betrügt“ und „Graf Olsbach“ erſchienen überall mit Glück.

Verhehlen darf man ſich nicht, daß dieſe höchſt erfreuliche allgemeine Regſamkeit wenig eigentlich Durchgreifendes und wenig Geſchmackvolles hervorbrachte. Leſſing überragte ſeine bisherigen Zeitgenoſſen auf eine unvergleichliche Weiſe und das deutſche Drama ſtand dem ausländiſchen immer noch merklich nach. Die engliſchen bürgerlichen Dramen, welche die ſentimentale Natürlichkeit ſo ergiebig unterſtützten, hatten ſich heimiſch gemacht und wurden zu Muſtern für unſere Originalproduction. Die engliſche Mode verdrängte allgemach die franzöſiſche. Ja, was das Schlimmſte war, die an ſich ſo preiſenswerthe Natürlichkeitsrichtung vergriff ſich in ihrem Maaßſtab; nicht die großartige, ſtarke Natur, ſondern die bürgerliche Zahmheit, die Alltäglichkeit wurde zum Muſter genommen. Wir ſehen das an Stücken, welche damals die höchſte Beliebtheit genoſſen, wie Weiße's Romeo und Julia, Leiſewitz' Julius von Tarent u. A., immerhin haben wir alſo in dieſer Zeit auch nur eine Uebergangsperiode, eine zum andern Extrem führende Reaction gegen die franzöſiſche Geziertheit der erſten

Schule zu erkennen. Die Prosasprache war zu fast unbedingter Herrschaft auf der Bühne gelangt und niemand verfocht sie mit solcher Ausschließlichkeit als Engel, der um seiner beiden kleinen Stücke willen, „der dankbare Sohn“ und „der Edelknabe“, damals den besten dramatischen Dichtern zugezählt werden konnte und in dem die Natürlichkeit unserer Kunst überhaupt den hartnäckigsten Vertheidiger fand.

Um den Grad der Entwicklung zu verstehen, welchen, bei dieser Richtung, die Schauspielkunst erreicht hatte, darf man die Bildungsmomente, aus denen er hervorgegangen war, nicht unberücksichtigt lassen.

Daß Lessing um die Feststellung dieser Richtung das Hauptverdienst hatte, daß er mit den Charakteren seiner Gedichte eine unausweichbare Forderung an die Erfindungskraft der Darstellungskunst gemacht, und sie dadurch gereift hat, ist uns nicht entgangen; aber er stützte sich dabei auf schon ältere Elemente. Wir dürfen nicht vergessen, daß die naturtreue Darstellungsweise aus Molière's Comödien ihren Anfang datirt. Sie nährte sich an seinen Nachfolgern fort, aber diese waren unbedeutender und gehaltloser; und je weniger Charakter nun die Lustspiele von Destouches, Marivaux u. s. w. hatten, je größere Anstrengungen mußte die Erfindungskraft der Schauspieler machen, welchen hineinzulegen.

Iffland sagt davon: „Die Stücke, worin die Schauspieler damals aufzutreten genöthigt waren, hatten wenig

Handlung, mehr Verflößung der Charaktere im Dialog, als in grellen Zügen. Schon darum waren die Schauspieler genöthigt, wenn sie anders intereſſiren wollten, ihre langen Reden nicht bloß zu erzählen, ſondern durch das Leben, das ſie hineinzulegen ſich bemühten, ein wirkliches Menſchengemälde zu ſchaffen. Die Ruhe der Darſtellungen mußte weit entfernt von Kälte, und von jenen Kleinigkeiten angenehm belebt ſein, welche das Geſchäftsleben oder den Weltton charakteriſiren. Dieſe Aufgabe iſt nicht leicht."

Die Schauſpielkunſt war alſo auch durch die an Charakter und Gedanken ärmeren Stücke — und die Goldoni'ſchen und Holberg'ſchen fielen in mancher Beziehung in dieſelbe Kategorie — zu ſelbſtſchöpferiſchen Anſtrengungen gezwungen. Sie mußte darauf ausgehen, das Gedicht zu einem höheren und reiferen Leben zu reproduciren, konnte ſich nicht an dem genügen laſſen, was ſie vorfand, ſondern mußte es durch eigne Erfindung reicher zu variiren, wärmer zu beſeelen ſtreben. Auf dieſe ſchon geübte Productionskraft ſtützte ſich Leſſing und lehrte ſie ihr Meiſterſtück: die Charaktere ſeiner Gedichte zu vollenden.

Wir wiſſen von Eckhofs Sorge: daß dieſe ſelbſtſchöpferiſche Anſtrengung in ſeiner Kunſt durch allzuintereſſante Stücke erlahmen möchte, und es iſt kein Zweifel, daß das Streben nach Charakteriſtik damals in der Schauſpielkunſt allgemeiner ſein mußte, als in irgend einer ſpäteren Epoche. Zudem nöthigte die Beſchränkt-

heit der Personale die jungen Talente sich in allen Rollenfächern, alten und jungen neben einander zu versuchen, die Talente entwickelten sich mannichfaltiger, wurden mehr in die Tiefe der Menschendarstellung geführt und haschten nicht bloß nach äußerlich brillanten Momenten.

Das war die Zeit, wo es Schrödern noch verletzend auffiel, als bei seiner Rückkehr zur Hamburger Entrepriſe Böck ihm die Fortschritte, die er indessen gemacht, durch die Aeußerung bezeichnete: „O jetzt hab' ich's weg. Ich kann beklatscht werden, wann ich will. Ich darf nur kurz vor meinem Abgange etwas leise reden und dann auf einmal losdonnern, so folgt der Beifall immer." Böck rühmte sich dieses Kunstgriffes als einer damals neuen Erfindung, der indessen Lessing in seiner Dramaturgie schon auf die Spur gekommen war und sie züchtigte. „Damals" sagt Schröder weiter, „war Böck der einzige, der schrie, nachher ist er sehr überschrieen worden."

Die damalige Abgeschlossenheit des Schauspielerstandes mußte sehr viel zur Gemeinsamkeit der Richtung, zur Uebereinstimmung des Spieles beitragen; wir haben aus der Grundverfassung der deutschen Schauspieleracademie ersehen, bis zu welchem Grade des Zwanges sogar man diese Uebereinstimmung treiben wollte. Zudem war der Prinzipal, der Comödiantenmeister, eine natürliche Autorität. Wie ein Meister in seiner Werkstatt angiebt, wie gearbeitet werden soll, so stand dem Prinzipale das Recht zu, die Uebereinstimmung der Darstellung regeln

zu dürfen; wer sich zu fügen nicht Lust hatte, war bald aus dem Verbande auszuschließen, die Anstellungen waren alle auf kurze Kündigung, auf 3 bis 6 Wochen gestellt. Der Schauspieler lebte wie ein Vogel auf dem Zweige, immer zum Weiterfliegen bereit. Die bedeutendsten Künstler sehen wir unaufhörlich von einem Prinzipal zum anderen hin- und herziehen. Natürlich, da sie mit jeder Gesellschaft wandern mußten, war es ihnen zuletzt gleichgültig, ob sie mit der Stadt auch den Prinzipal wechselten. Ein Ausharren bei einer Gesellschaft, wie Eckhof's bei Schönemann 17 Jahre lang, gehört zu den Seltenheiten.

Wie unermeßlich mußte aber durch diesen Zustand die Arbeit vermehrt werden, um das Repertoir im Gange, die Vorstellungen in Uebereinstimmung zu erhalten! Und doch ist diese wichtigste Aufgabe gelöst worden, und mußte es werden aus einem Grunde, welcher überhaupt der mächtigste Hebel der ganzen gewaltigen Anstrengung war, welche die Schauspielkunst in dieser Periode zu ihrem Fortschritte gemacht hat.

Es mußte nämlich zu dieser Zeit dem Schauspielerstande Alles daran gelegen sein: die Gebildeten, die Leute von Geschmack, die höhern Stände, die Höfe, für sich zu gewinnen.

Der Theatergeschmack der höheren Stände hing an den französischen Schauspielern, welche sich an allen Höfen einnisteten, alle großen Städte schätzten. Sie zu verdrängen, ahmten die Deutschen ihnen nach und gewannen

dadurch zunächst die Aufmerksamkeit der höheren Stände; sie durften sich nun neben den Franzosen zeigen. Das war aber für ihre bessere Existenz nicht genug, die Fremden mußten besiegt und verdrängt, die reiche Unterstützung der Höfe mußte ihnen entrissen werden, wenn aus dem deutschen Theater etwas werden sollte. Die natürlich überwiegende Befähigung der Franzosen für die Schauspielkunst, die Abrundung ihres Ensembles, selbst bei den untergeordnetsten Truppen, alles das mußte nothwendig erreicht, ihnen gleichgethan werden, wenn man sie in der Gunst der Höfe ausstechen wollte. Das war der stärkste Impuls, der sich, bewußt oder unbewußt, jedem einzelnen Talente mittheilte und der sie mehr auf Ausbildung einer feineren Charakteristik, als populärer Effekte hindrängte. Dieser Franzosenkrieg, welchen die deutsche Schauspielkunst um ihr materielles Interesse, wie um ihr artistisches Ansehen führte, von Lessing so meisterhaft geleitet und von der Hamburger Schule unter Eckhof ausgefochten, entschied sich, als das nationale Drama mit Minna von Barnhelm und Emilia Galotti vollendet war. Als die Höfe die nationale Selbständigkeit der deutschen Kunst anerkennen und achten mußten, da wandten sie ihr auch eine volle Theilnahme zu, und so sehen wir in den siebenziger Jahren die deutschen Fürsten, den Kaiser an ihrer Spitze, sich immer zahlreicher zu Schirmherrn des deutschen Theaters erklären.

Lückenhaft und ungleich bleibt diese Theilnahme aber

Handlung, mehr Verflößung der Charaktere im Dialog, als in grellen Zügen. Schon darum waren die Schauspieler genöthigt, wenn sie anders interessiren wollten, ihre langen Reden nicht bloß zu erzählen, sondern durch das Leben, das sie hineinzulegen sich bemühten, ein wirkliches Menschengemälde zu schaffen. Die Ruhe der Darstellungen mußte weit entfernt von Kälte, und von jenen Kleinigkeiten angenehm belebt sein, welche das Geschäftsleben oder den Weltton charakterisiren. Diese Aufgabe ist nicht leicht."

Die Schauspielkunst war also auch durch die an Charakter und Gedanken ärmeren Stücke — und die Goldoni'schen und Holberg'schen fielen in mancher Beziehung in dieselbe Kategorie — zu selbstschöpferischen Anstrengungen gezwungen. Sie mußte darauf ausgehen, das Gedicht zu einem höheren und reiferen Leben zu reproduciren, konnte sich nicht an dem genügen lassen, was sie vorfand, sondern mußte es durch eigne Erfindung reicher zu variiren, wärmer zu beseelen streben. Auf diese schon geübte Productionskraft stützte sich Lessing und lehrte sie ihr Meisterstück: die Charaktere *seiner* Gedichte zu vollenden.

Wir wissen von Eckhofs Sorge: daß diese selbstschöpferische Anstrengung in seiner Kunst durch allzuinteressante Stücke erlahmen möchte, und es ist kein Zweifel, daß das Streben nach Charakteristik damals in der Schauspielkunst allgemeiner sein mußte, als in irgend einer späteren Epoche. Zudem nöthigte die Beschränkt-

heit der Personale die jungen Talente sich in allen Rollenfächern, alten und jungen neben einander zu versuchen, die Talente entwickelten sich mannichfaltiger, wurden mehr in die Tiefe der Menschendarstellung geführt und haschten nicht bloß nach äußerlich brillanten Momenten.

Das war die Zeit, wo es Schrödern noch verletzend auffiel, als bei seiner Rückkehr zur Hamburger Entrepriſe Böck ihm die Fortschritte, die er indessen gemacht, durch die Aeußerung bezeichnete: „O jetzt hab' ich's weg. Ich kann beklatscht werden, wann ich will. Ich darf nur kurz vor meinem Abgange etwas leise reden und dann auf einmal losdonnern, so folgt der Beifall immer." Böck rühmte sich dieses Kunstgriffes als einer damals neuen Erfindung, der indessen Lessing in seiner Dramaturgie schon auf die Spur gekommen war und sie züchtigte. „Damals" sagt Schröder weiter, „war Böck der einzige, der schrie, nachher ist er sehr überschrieen worden."

Die damalige Abgeschlossenheit des Schauspielerstandes mußte sehr viel zur Gemeinsamkeit der Richtung, zur Uebereinstimmung des Spieles beitragen; wir haben aus der Grundverfassung der deutschen Schauspieleracademie ersehen, bis zu welchem Grade des Zwanges sogar man diese Uebereinstimmung treiben wollte. Zudem war der Prinzipal, der Comödiantenmeister, eine natürliche Autorität. Wie ein Meister in seiner Werkstatt angiebt, wie gearbeitet werden soll, so stand dem Prinzipale das Recht zu, die Uebereinstimmung der Darstellung regeln

zu dürfen; wer sich zu fügen nicht Lust hatte, war bald aus dem Verbande auszuschließen, die Anstellungen waren alle auf kurze Kündigung, auf 3 bis 6 Wochen gestellt. Der Schauspieler lebte wie ein Vogel auf dem Zweige, immer zum Weiterfliegen bereit. Die bedeutendsten Künstler sehen wir unaufhörlich von einem Prinzipal zum anderen hin- und herziehen. Natürlich, da sie mit jeder Gesellschaft wandern mußten, war es ihnen zuletzt gleichgültig, ob sie mit der Stadt auch den Prinzipal wechselten. Ein Ausharren bei einer Gesellschaft, wie Eckhof's bei Schönemann 17 Jahre lang, gehört zu den Seltenheiten.

Wie unermeßlich mußte aber durch diesen Zustand die Arbeit vermehrt werden, um das Repertoir im Gange, die Vorstellungen in Uebereinstimmung zu erhalten! Und doch ist diese wichtigste Aufgabe gelöst worden, und mußte es werden aus einem Grunde, welcher überhaupt der mächtigste Hebel der ganzen gewaltigen Anstrengung war, welche die Schauspielkunst in dieser Periode zu ihrem Fortschritte gemacht hat.

Es mußte nämlich zu dieser Zeit dem Schauspielerstande Alles daran gelegen sein: die Gebildeten, die Leute von Geschmack, die höhern Stände, die Höfe, für sich zu gewinnen.

Der Theatergeschmack der höheren Stände hing an den französischen Schauspielern, welche sich an allen Höfen einnisteten, alle großen Städte schätzten. Sie zu verdrängen, ahmten die Deutschen ihnen nach und gewannen

dadurch zunächst die Aufmerksamkeit der höheren Stände; sie durften sich nun neben den Franzosen zeigen. Das war aber für ihre bessere Existenz nicht genug, die Fremden mußten besiegt und verdrängt, die reiche Unterstützung der Höfe mußte ihnen entrissen werden, wenn aus dem deutschen Theater etwas werden sollte. Die natürlich überwiegende Befähigung der Franzosen für die Schauspielkunst, die Abrundung ihres Ensembles, selbst bei den untergeordnetsten Truppen, alles das mußte nothwendig erreicht, ihnen gleichgethan werden, wenn man sie in der Gunst der Höfe ausstechen wollte. Das war der stärkste Impuls, der sich, bewußt oder unbewußt, jedem einzelnen Talente mittheilte und der sie mehr auf Ausbildung einer feineren Charakteristik, als populärer Effekte hindrängte. Dieser Franzosenkrieg, welchen die deutsche Schauspielkunst um ihr materielles Interesse, wie um ihr artistisches Ansehen führte, von Lessing so meisterhaft geleitet und von der Hamburger Schule unter Eckhof ausgefochten, entschied sich, als das nationale Drama mit Minna von Barnhelm und Emilia Galotti vollendet war. Als die Höfe die nationale Selbständigkeit der deutschen Kunst anerkennen und achten mußten, da wandten sie ihr auch eine volle Theilnahme zu, und so sehen wir in den siebenziger Jahren die deutschen Fürsten, den Kaiser an ihrer Spitze, sich immer zahlreicher zu Schirmherrn des deutschen Theaters erklären.

Lückenhaft und ungleich bleibt diese Theilnahme aber

immer noch, der theatraliſche Zuſtand in den verſchiedenen Reſidenzen auffallend verſchieden, zögernd, oft täuſchend der Fortſchritt der Stabilität.

Die geſicherten, glänzenden äußeren Verhältniſſe des Wiener Theaters ſind uns bekannt. In Berlin hatte Koch dem deutſchen Theater wenigſtens eine bleibende Stätte erobert, ſelbſt gegen die Anmaßungen des begünſtigten franzöſiſchen Theaters. Der Beliebtheit ſeiner Singſpiele war das zu danken, dafür nahm dann freilich die Pflege des Schauſpiels nur eine ſecundäre Stelle ein, Talente wie das der Frau Starke und des Brückner'ſchen Ehepaares, ſchienen zum Feiern verurtheilt*). Indeſſen verſäumte Koch doch nicht geradezu die Momente des dramatiſchen Fortſchrittes, im Gegentheile ging er ſogar mit der Aufführung des Götz von Berlichingen von Goethe im Jahre 1773 allen Bühnen voran**). Das Stück trat zu jener Zeit, da die Regel der drei Einheiten die Bühne beherrſchte, — von der ſelbſt Leſſing ſich nur unweſentliche Abweichungen erlaubt — in ſeiner erſten Geſtalt, in welcher es im Druck erſchienen war, als eine wahrhafte Monſtruoſität auf. Das gewaltige Werk, der geharniſchte Erſtling der neuen großen Dichterperiode, machte das Theater-Publikum nur

*) In ſeinem Perſonale zeichneten ſich fortdauernd aus: die Steinbrecher, Martini, das Löwe-Huber'ſche Ehepaar, Frau Witthöft und ihre Tochter.

**) Brückner ſpielte die Titelrolle.

verdutzt. Die Zerstückelung der reichen, bunten Handlung war noch größer, als die der Haupt- und Staatsactionen, deren man sich wohl erinnerte, aber die man nicht zurückwünschte. Man konnte sich nicht orientiren, die Kürze der meisten Scenen ließ keinen Eindruck fest werden. Dazu hatte diese markige Wahrheit der Gestalten etwas Erschreckendes, man sah die bisherige Natürlichkeit überboten. Kurz, das Werk machte auf der Bühne durchaus nicht die Sensation, welche alle Diejenigen erwartet hatten, welche darin die Verkündigung einer neuen Zeit erkannten.

Daß sie aber darin Recht hatten, ergab sich schon einfach daraus, daß vor der Wahrheit dieses Gedichtes der letzte Rest theatralischer Convention weichen mußte. Den Gebrauch, alle Stücke, die nicht geradezu antik oder morgenländisch waren, in französischer Hoftracht zu spielen, stieß Götzens eiserne Hand über den Haufen. Im Staatskleide und mit gepuderter Frisur konnten diese Gestalten nicht erscheinen, ihre Fehden waren mit dem Galanteriedegen nicht auszufechten. So deckte Goethe's Götz denn schonungslos auf, — was an Lessing's Stücken nur nicht bemerkbar geworden war, weil sie moderne Zustände schilderten, — daß das bisherige conventionelle Costüm nur ein Ergebniß der bisher gültigen conventionellen Poesie und der conventionellen Darstellungsweise gewesen war. Mit dem wahrheitstreuen Gedichte mußte die Darstellung, mußten deren Requisiten es auch werden.

So datirt von dieser ersten Aufführung des Götz die

Einführung der charakteriſtiſchen Coſtüme und Decorationen. Koch fühlte die Nöthigung, hier ſeinem erſten Schritte, den er bei Schlegel's Herrmann gethan, den zweiten entſcheidenderen folgen zu laſſen, er wandte bedeutende Koſten daran, Coſtüm und Decorationen nach Meil's Angaben herzuſtellen.

Auch mit Goethe's Clavigo nahm er im nächſten Jahre den Vortritt und ſo ſehen wir den alten Cunctator noch am Ende ſeines Lebens an der Spitze des Fortſchrittes; eine merkwürdige Probe: daß die unausſtehlich langweilige, proſaiſche, vermittelnde Mäßigung, mit ihrem Elephantenſchritt, zuletzt doch zur Führerin der Bewegung wird.

Koch ſtarb 1775 im 72ten Lebensjahre, im 46ten ſeiner Theaterlaufbahn. Seine letzten Tage waren von Prätenſionen und Kabalen ſeines Perſonals vielfach getrübt. Was ihm das Theater verdankt, ſteigt in der Schätzung, wenn man die Summe ſeines Lebens zieht. Auch der Vorzug, den er der Oper gewährt hat, wird durch die Nöthigung der Zeit entſchuldigt. Wir haben geſehen, daß Seyler denſelben Weg eingeſchlagen hatte, um ſeine Prinzipalſchaft über Waſſer zu halten, und wir werden weiter ſehen, daß die hochbegabteſten Directoren ihn nicht vermeiden konnten. Die allgemeine Achtung, welche Koch in das Grab folgte, war daher wohlverdient.

In Dresden hatte ſich noch keine Heimath für die deutſche Kunſt eröffnet. Außer der großen italieniſchen

Oper, welche in wenigen Carnevalsvorſtellungen ungeheure Summen verſchlang, ſpielten die italieniſchen Unternehmer Locatelli, Moretti und endlich Bondini ihre Buffoopern, abwechſelnd mit der franzöſiſchen Comödie, während deutſche Truppen unter Kalden, Döbbelin, Merſchy (der mit Kindern umherzog) und Koberwein nur vorübergehenden Aufenthalt fanden.

München bot bis zum Beginn der ſiebenziger Jahre den Kampfplatz für die ſeltſame Rivalität zwiſchen der vom Hofe mit großen Koſten erhaltenen italieniſchen Oper und den Jeſuitenſpielen dar, welche ebenfalls in großem Anſehen ſtanden und die alten volksthümlichen geiſtlichen Farcen und volksthümlichen improviſirten Poſſen unter ihren Schutz nahmen. Herumziehende Banden ſpielten auf der Bühne, die in einem Brauhauſe errichtet war, Bernardon-Kurz trieb ebenfalls ſein Weſen mehrere Jahre lang in München. Das deutſche Theater war hier noch ganz auf mittelalterlichem Fuße, ſelbſt als in Wien der norddeutſche Einfluß ſchon geſiegt hatte. Endlich machte die neugeſtiftete Academie der Wiſſenſchaften es zu ihrer Sache, dem regelmäßigen Schauſpiele Bahn zu ſchaffen. Auf ihre Veranlaſſung übernahmen die Freiherrn von Obermayer, von Oſterwald und von Lory, nach dem Muſter der Wiener Cavaliersimpreſen, nur mit unvergleichlich knapperen Mitteln, das Theater des Haſchebräuers in der Sendlinger Gaſſe. Der junge Notar Nieſer, der eine Zeit lang bei Kurz Schau-

ſpieler geweſen, wurde, als Theilhaber an der Unternehmung, der eigentliche Director deſſelben und ſeinen begeiſterungsvollen Bemühungen gelang es, mit dem untergeordneteſten Perſonal, am 10. November 1771 das erſte regelmäßige Stück, Stephanie's „Wirthſchafterin" zu Stande zu bringen, dem ſogar bald „die Matrone von Epheſus" von Weiße, „Adel des Herzens" von Zachariä und die drei Leſſing'ſchen Dramen folgen konnten. Der alte Unternehmer Lorenzoni gab die anfangs verſuchte Gemeinſchaft mit dieſer Neuerung auf und wich mit den derben improviſirten Späßen des Waldhanſel nach der Au, wo das Hanswurſt- und Staatsactionenweſen, beſonders während der Dulten in der Kreuzercomödie fortſpukte *). Nieſers Bemühungen erregten den Antheil des Hofes, das alte Operntheater wurde dem deutſchen Schauſpiele eingeräumt und die Academie verlieh Nieſer

*) Die Dulten waren Märkte mit Ablaß- (Indult) Ertheilungen, die Kreuzercomödie hatte den Namen davon, daß jeder Eintretende einen Kreuzer zahlte, der aber nur für einen Akt galt; war dieſer vorüber, ſo ging, während der Muſik, Hanswurſt mit dem Teller herum und ſammelte von jedem Zuſchauer einen neuen Kreuzer für den nächſten Akt. So ging es fort und fort, denn es wurde während der Dulten vom Morgen bis zum Abend, nur mit Unterbrechungen für die Mahlzeiten, wie bei den alten Myſterienaufführungen, geſpielt. Man konnte alſo zu jeder Tageszeit eintreten und ſo viel Akte mit anſehen, als man Kreuzer dafür hatte. Von der Compoſition dieſer Stücke kann man ſich demnach eine Vorſtellung machen.

eine goldene Medaille für Nationalverdienst. So spät also München auch in das moderne Kunstleben einrückte, so geschah es doch in gutem Geiste und mit voller Anerkennung seiner ernsten Bedeutung.

Gänzlich hoffnungslos für die deutsche Kunst, sah es dagegen noch zu dieser Zeit in Stuttgart aus und blieb es bis in die neunziger Jahre. Herzog Karl Eugen unterhielt nur italienische Oper, Ballett und französisches Schauspiel, und diese mit einer an's Fabelhafte grenzenden Verschwendung, so daß dadurch der Stadt und dem Lande eine heftige Erbitterung gegen das Theater, anstatt der Neigung dafür, eingeflößt wurde. Die berühmtesten ausländischen Talente wurden durch übermäßige Gehalte und reiche Geschenke nach Stuttgart gezogen. Jomelli war neunzehn Jahre lang Oberkapellmeister, Noverre leitete die Balletts, die berühmtesten und schönsten Tänzerinnen wurden mit Geschenken und Aufmerksamkeiten überschüttet. Die ersten Talente fuhren in herzoglichen Equipagen und hatten vertragsmäßig täglich 6 Couverts aus der herzoglichen Küche. Nach der Aufführung der Oper Semiramis wurden allein für 15000 Fl. Geschenke vertheilt. Die Pracht der Costüme und Decorationen überstieg allen Glauben; die Zeichnungen, welche der berühmte Bocquet dafür machte, galten nachher in Paris für Muster. Das Ludwigsburger Theater war für Spektakelstücke besonders erbaut, die Hinterwand ließ sich in ganzer Breite öffnen und auf dem dahinter liegenden Wiesenplan wurden

Schlachten und Eroberungen mit Bataillonen und Schwadronen von Soldaten aufgeführt.

Die Regierung Herzogs Karl Eugen hat dem Schwabenlande nicht den geringſten Antheil an der Entwicklung der deutſchen Schauſpielkunſt verſtattet, erſt als ſie ihren Gipfel erreicht hatte, bekam ſie in Stuttgart eine Heimath. Schiller mußte ſeinem Vaterlande entfliehen, um der vaterländiſchen Bühne ſein Genie anbieten zu dürfen.

Auch in Kaſſel ſah es traurig für die deutſche Kunſt aus. Des Landgrafen Moritz Beiſpiel, der im ſechszehnten Jahrhundert die Moralitäten, dann engliſche Comödianten eifrig beſchützt hatte, pflanzte ſich auf ſeinen Nachfolger nicht fort. Italieniſche und franzöſiſche Schauſpiele herrſchten auch hier ſeit hundert Jahren, und ſelten nur wurden deutſche Wandertruppen in Winkelbuden geduldet.

Auch in den zahlreichen Reſidenzen der geiſtlichen und kleinern weltlichen Fürſten, fand nur die welſche Muſe, und größtentheils in prachtvollen Theatern, Aufnahme, dagegen wenig Gunſt bei der Bevölkerung. Die unentgeltliche Vertheilung der Eintrittskarten, die überall bei den italieniſchen Hofopern gebräuchlich war, füllte die Häuſer nicht immer. Alle Beamte, Militärs und was irgend vom Hofe abhängig war, mußte förmlich zum Beſuch der Oper commandirt werden. Den Fremden in den Gaſthöfen wurden Billets zugeſandt, ja in Stuttgart ließ der Herzog oft Soldaten, in bürgerlicher Klei-

dung, hineinführen, um die Ränge zu garniren. So stand es um die Popularität des Theaters in den kleineren Residenzen.

Eine rühmliche Ausnahme von diesen Zuständen treffen wir in Mannheim an, wo der Churfürst Karl Theodor von der Pfalz, durch des Kaisers Beispiele lebhaft angeregt, neben italienischer Oper und französischem Schauspiel, die deutsche Kunst zu beleben suchte. Die Truppe des Prinzipals Marchand, deren Standort Mainz war, die aber Mannheim im J. 1775 besuchte, brachte den Churfürsten zum Entschluß, ein Nationaltheater nach Josephs II. Vorbilde zu errichten. Das Arsenal wurde zu einem Theater umgebaut. Die neueingerichtete Bühne war nur zwölf Schritte breit, das erkannte man damals für den angemessenen Raum für das Schauspiel. Man unternahm es, aus der Ballettschule die nöthigen Schauspieler bilden zu wollen, berief Lessing, Eckhof zur Organisation und zur Belehrung, beide lehnten den Auftrag ab, keiner von ihnen mochte seine innehabende Stellung aufgeben. Da nun die Schule, unter einem ganz unfähigen Lehrer, Namens Lorenzo, und bei völlig rohen Zöglingen, mit denen er beim Buchstabiren anfangen mußte, keine Erfolge versprach, so zog der Churfürst — mit Nichtachtung einer inzwischen erlassenen Berufung der Seyler'schen Gesellschaft — die Marchand'sche Truppe zu seiner Nationalbühne herbei.

Marchand war ein rechtschaffner und feiner Mann,

der Aufresne mit Nutzen gesehen hatte und trotz seiner Korpulenz mit vielem Anstande und anmuthigem Maaße Väter- und Charakterrollen spielte, auch vortheilhaft auf seine Gesellschaft wirkte. Er hatte die leichten französischen Opern seinem Repertoir angeeignet, in denen Frau Brochard und Herr Huck glänzten.

Die größeren Städte, Frankfurt, Nürnberg, Augsburg, Regensburg, Straßburg, die Stammsitze des mittelalterlichen Theaters, boten nur Stationsplätze für die Wandertruppen dar.

Von diesen setzten sich hier und dort einige in wichtigen Städten fest, so in Prag, die Gesellschaft des Hans Wurst Brunian, der, ein geborner Graf, bei dem Adel bedeutende Unterstützung fand*). Man that ernstliche Schritte für Einführung der Regelmäßigkeit, sprach 1771 die Verbannung der Improvisation aus und ernannte den Schauspieler Bergopzomer zum Director.

Auch in Brünn und Grätz siedelten sich Truppen an und führten regelmäßiges Schauspiel ein.

Wie wenig übereinstimmend zeigten sich demnach die Fürsten und die Städte in ihrer Theilnahme für die vaterländische Bühne! Nächst dem Kaiserhause hatten nur die Höfe von Schwerin, Weimar, Gotha und Mann-

*) Sein Bruder, der als kaiserlicher Stabsofficier in Prag stand, verlangte die Entfernung des entarteten Familiengliedes aus der Stadt, und da dies nicht geschah, ließ er sich versetzen.

heim dauernden, die von Hannover und Schleswig vorübergehenden Antheil bewiesen. Unter allen Städten aber waren Leipzig und Hamburg die Hauptstätten ihrer Entwicklung geblieben. Der ganze Landesstrich, den sie von einer zur andern dieser großen Schulstätten zu durchwandern hatte, ganz Ober- und Niedersachsen mit all seinen Residenzen und wichtigen Städten, ist der eigentlich heimische Bezirk, in welchem unsre Kunst erzogen und zu männlicher Selbständigkeit erwachsen ist.

Und das hatte seinen Grund nicht etwa in dem größeren Reichthum dieses Landesstriches, keineswegs! Wir müssen die Ursach in dem lebhafteren geistigen Interesse, in dem geweckteren Sinn für Kunst und Wissenschaft bei der Bevölkerung suchen. Es muß uns unwillkürlich einfallen, daß wir uns hier auch in den Stammländern des deutschen Protestantismus befinden, dessen belebenden Einfluß auf die Schauspielkunst wir schon bei seiner ersten Verbreitung beobachtet haben*) und der sich fort und fort auf's Kräftigste bewährt hatte. Alle Dichter und Schauspieler, welche an der Spitze des Fortschrittes und der Veredlung standen, waren Protestanten.

Das intensive Wachsthum der Kunst hatte mancherlei Verbesserungen in der äußeren Erscheinung herbeigeführt. Gegen den übermäßigen **Aufwand**, welcher bei der Aus-

*) 1. Bd. S. 135 u. 136.

ſtattung der italieniſchen Hofopern eingeführt war*), nahm ſich das Schauſpiel allerdings immer noch ärmlich aus; dennoch waren wichtige Schritte, und für das Weſentliche, für das Charakteriſtiſche aller Requiſiten geſchehen.

Eine Verbeſſerung der Decoration entſtand ſchon durch die bedeutend angewachſene Zahl eingerichteter Schauſpielhäuſer, in denen die hospitirenden Truppen das Nothwendige vorfanden. So verminderte ſich doch das Hin- und Hergeſchleppe, wodurch die Decorationen in kurzer Zeit auf's Kläglichſte heruntergekommen waren. Die tonangebenden Prinzipale hatten ziemlich regelmäßige Stationsplätze, wußten daher, was ſie da und dort vorfanden und konnten alſo was ſie mit ſich führen mußten auf das beſchränken, was zur Ergänzung nothwendig war. Sie kamen dabei um ſo leichter fort, als noch keine Anſprüche auf durchgehende Individualiſirung der ſceniſchen Situationen gemacht wurden.

Die einzige ſtehende Bühne, die Wiener, hatte längſt eine größere Sorgfalt auf die Decoration wenden können, war aber durch die vielen Zauberpoſſen ſehr ins Seltſame, Grillige und Barocke ausgeartet.

Koch's Beiſpiel, bei Gelegenheit der Aufführung des Götz, regte in Norddeutſchland Sorgfalt und Geſchmack

*) Eine einzige Oper koſtete bis 80,000 Thlr., wie dies z. B. mit Soliman im Jahr 1753 in Dresden der Fall war.

für die Decorationen an. Das Zimmer des Götz ins Beſondere wurde weithin geprieſen, weil es der dargeſtellten Zeit und Sitte ſo ganz angemeſſen ſei. Schröder, als Director der Ackermann'ſchen Truppe, folgte Koch's Beiſpiel zunächſt und bald war das Bemühen allgemein: Ort und Zeit der dramatiſchen Handlung durch die Decoration ſo genau als möglich zu bezeichnen. Die immer mehr verbreitete Stabilität der Bühnen war auch hiezu förderlich, denn die Directoren konnten jetzt, wo die Decorationen geſchont wurden, mit demſelben Koſtenaufwande doppelt ſo viele und beſſere ſtellen.

Das Coſtüm war in denſelben Wendepunkt getreten. Noch immer herrſchten allerdings die alten conventionellen Trachten, und die Helden und Heldinnen ſahen wie die Rococo-Porzellanpüppchen aus, welche man heut zu Tage auf Nippestiſchchen findet. Die Abbildungen, welche wir von Frau Seyler als Merope, von Frau Koch als Alceſte und Zemire u. ſ. w. beſitzen, zeigen uns immer noch die modiſche Eleganz mit hochgethürmter Puderfriſur, Reifrock, Schnürbruſt und Hackenſchuhe, auf lächerliche Weiſe antik zugeſtutzt. Seit die deutſche Kunſt ſich von den franzöſiſchen Muſtern losgeſagt und mehr an die engliſchen gehalten, war der Fortſchritt ignorirt worden, den die Clairon und Lecain ſchon um die Mitte des Jahrhunderts im Coſtüm gemacht. Sie war als Electra ohne Reifrock und ohne Puder und als Roxelane in wirklich türkiſcher Tracht erſchienen, die letztere hatte

Lecain als Orosman ebenfalls angelegt. Die deutschen Schauspieler sahen aber jetzt mehr auf Garrick und die Siddons und beharrten mit ihnen im alten Regime. Denn Garrick erscheint, auf den Abbildungen aus jener Zeit, als Hamlet und Macbeth nach damaliger Mode gekleidet und frisirt, die Siddons als Lady Macbeth ebenfalls in schwarzer Robe und unermeßlichem Reifrock. Als König Lear zeigt Garrick schon eine Annäherung zu charakterisirender Tracht, er trägt über den modischen Unterkleidern, der Schooßweste, dem Manschettenhemd und Kantenhalstuche einen kurzen, Hermelinbesetzten Ueberwurf; ein Gemisch, das doppelt seltsam aussieht und den alten König aus Englands Urzeit sehr wenig veranschaulicht. Erst gegen Ende seiner Laufbahn zeigt das Hogarth'sche Bild ihn als Richard III. in einer übereinstimmend mittelalterlich spanischen Tracht, etwa wie aus den Zeiten der Elisabeth. Diese Muster haben augenscheinlich auf die Umwandlung des deutschen Costüms gewirkt.

Der Schritt, den Koch mit dem Götz gethan, konnte natürlich nicht sogleich zu einer totalen Costümreform führen, auch hatte er ihn mit eigentlich strenger Naturtreue nicht gethan. Der Götz hatte nur die Nothwendigkeit herausgestellt, ein Costüm für mittelalterliche Stücke zu creiren. Dies wurde wieder ein conventionelles, man nahm die spanisch-niederländische Tracht vom Anfange des siebzehnten Jahrhunderts als Norm und that damit den Forderungen jener Zeit und ihrer mangelhaften

Kenntniß allerdings vollkommen Genüge. Consequent durchgeführt wurde aber diese Neuerung auch nicht, die Unzulänglichkeit der Mittel, die Anhänglichkeit für das Hergebrachte erzeugte lange Zeit jenes Mischlingscostüm und jene Uebergangsvermittelungen, die man an der Abbildung von Garricks Lear, von der Brandes als Ariadne, dem Chodowiecky'schen Kupferstiche von der Theaterscene des Hamlet mit Brockmann u. A. m. wahrnimmt. Den Reifrock abzulegen wurde den meisten Damen gar zu schwer, sie fühlten wohl, daß die preciösen Airs der Leipziger Schule nur darin zu Hause seien. Der Puder konnte erst völlig von der Bühne verschwinden, als ihn die Mode auch aus dem täglichen Leben verbannte, indessen erfand man zwangslosere Frisuren und die Männer ließen das aufgelöste Haar in Locken niederfallen.

In jedem Falle war der Weg zu großen Veränderungen betreten, Koch, Schröder, Eckhof gingen voran, das Streben nach Wahrheit mußte auch die sichtbare Erscheinung der Kunst durchdringen.

Ueberblickt man den gewaltigen Umschwung, den die Kunst seit wenig über 40 Jahren, seit den Reformen der Neuber erfahren hat, so drängt sich die Frage hinzu, was denn gleichzeitig mit dem Schauspielerstande vorgegangen sei? ob seine sittliche und bürgerliche Stellung sich wesentlich verändert habe?

Das Aeußerlichste, die Mittel zur bürgerlichen Existenz zunächst betrachtet, so waren sie noch immer so be-

ſchränkt, daß die Lage des Schauſpielers auch in der Geſellſchaft eine ſehr gedrückte bleiben mußte, und Mauvillon hatte in ſeiner Beurtheilung der deutſchen Bühnen nicht Unrecht, den Muth und die Ausdauer bewundernswerth zu finden, womit ſo große Talente den Entbehrungen und der Geringſchätzung dieſes Standes trotzten, um der Begeiſterung für ein Nationalinſtitut, deſſen Bedeutung in Deutſchland noch gar nicht erkannt ſei, genug zu thun.

Die Gehalte hatten ſich zwar ſeit der Neuber und Schönemanns Zeit etwas gehoben, boten aber im beſten Falle nur ein mäßiges Auskommen und reichten für die koſtſpielige Unſtätigkeit des Wanderlebens gar nicht aus. Außerdem ließ ſich nicht mit Sicherheit darauf rechnen; in Vakanzzeiten oder wenn der Prinzipal ſchlechte Geſchäfte machte, wurden ſie auf die Hälfte reducirt, blieben auch wohl ganz aus und die Geſellſchaft litt geradezu Mangel*). Darum ſieht man auch alle Schauſpieler dieſer Zeit ſich zu den wenigen ſtabilen Theatern hinzudrängen, bei denen ſich, wenn auch ein knappes, doch regelmäßiges Auskommen erreichen ließ. Am Gothaer Hoftheater betrug der ganze jährliche Gagenetat 542 Thlr. Eckhof erhielt 12 Thlr. Wochengehalt und jährlich 9 Klaf-

*) Ein Zuſtand, wie er heut zu Tage bei Wanderbühnen fortdauert, der aber damals die erſten Talente Deutſchlands betraf.

ter Holz, Böck mit seiner Frau 18 Thlr. und eben so viel Holz, Beil 6 Thlr. und 3 Klafter, Iffland 5 Thlr. und 4 Klafter, Beck 1 1/2 Thlr. und gar kein Holz *). Außerdem standen ihnen noch verschiedene Vortheile aller herzoglichen Diener zu **). Bei der Hamburger Entreprise bezog Ackermann mit seinen beiden Töchtern 16 Thlr. wöchentlich, Schröder als Ballettmeister und Schauspieler eben so viel, Brandes Frau 12 Thlr. Des Gehaltes, welchen Schuchs Frau bei Nicolini in Braunschweig als Colombine erhalten hatte, findet man als eines besonders hohen erwähnt, er bestand in wöchentlich 11 Thlr. Von Kochs Verhältnissen in Berlin erzählt der Gothaische Almanach, daß die Gehalte ihm fast unerschwinglich geworden seien, durch das Spielhonorar, welches den Schauspielern für ihre Mitwirkung im Singspiele zugestanden war. Für eine Hauptrolle erhielten sie bei der ersten Vorstellung 1 Lsd'or., bei der zweiten 1 Ducaten, bei allen folgenden 2 Fl. Für eine Nebenrolle das erstemal 1 Ducaten, das zweitemal 1 Thlr. und weiter 1 Fl. Es war auch einer der Uebelstände der Prinzipalschaft, daß die Schauspieler dem Director immer den Gewinn

*) Vermuthlich zog hier die Direction von dem Umstande Nutzen, daß Beck im elterlichen Hause lebte.

**) Aussicht auf Pensionirung, selbst der Wittwen, in Theurungszeiten den Mehlbedarf für den Hausstand aus den herzoglichen Magazinen zu mäßigem Preise und — Braugerechtigkeit.

nachrechneten, den ihre Leiſtungen ihm brachten und wenn die Geſchäfte, wie mit der Oper, gut gingen, ſich berechtigt glaubten, Antheil daran zu fordern. Und ſo ſchließt der Gothaer Almanach: „Um auch einmal eine Anmerkung über die bis zur Verſchwendung geſtiegene Gage der meiſten Truppen zu machen, ſo erhielt allein die erſte Sängerin in einer Woche — alſo keineswegs in allen — 17 1/2 Thlr. über ihren gewöhnlichen, 14 Thlr. ſtarken, Gehalt.“ Dieſe Bezahlung erſchien verſchwenderiſch, und doch muß man geradehin annehmen, daß der Werth des Geldes damals doppelt ſo hoch als jetzt war, um ſich dem Vergleiche mit den Verhältniſſen unſerer Tage nur zu nähern.

In Wien allein hatte die Liberalität des Kaiſers die Gehalte auf einen durchgehend anſtändigen Fuß geſetzt, die Künſtler in erſter Reihe bezogen 1600 Fl. Gehalt, u. ſ. w.

Im Allgemeinen alſo befand ſich der Schauſpielerſtand noch immer in der verhältnißmäßig armſeligen Lage, die von jeher nicht wenig dazu beigetragen hatte, ihn in der bürgerlichen Geſellſchaft geringſchätzt zu machen und alle die andern Urſachen zu verſtärken, welche ſeine Abſonderung fortdauernd erhielten.

Die geiſtlichen Angriffe, Sacramentsverweigerungen u. ſ. w., hatten ſich noch bis in die fünfziger Jahre fortgeſetzt. In Königsberg war dem Schauſpieler Kern ein ehrliches Begräbniß verſagt und nur durch einen

Befehl der Regierung erzwungen worden. 1753 wurde in Frankfurt a. M. dem, auch als Theaterdichter bekannten, Uhlich, der schon seit Jahren das Theater verlassen hatte und sich auf das Kümmerlichste durch Zeitungsarbeit ernährte, auf dem Sterbebette das Abendmahl verweigert, weil er früher ein Schauspieler gewesen. So weit war die geistliche Härte noch nicht getrieben worden, in allen andern Fällen war doch nur das Aufgeben des Standes zur Bedingung der Sacramentsertheilung gemacht worden. Uhlich raffte seine letzten Kräfte zusammen und führte noch einen förmlichen öffentlichen Streit mit der Frankfurter Geistlichkeit, besonders dem Senior Starke, verfaßte seine poetische „Beichte eines christlichen Comödianten" und starb darauf in Elend und Raserei. Dies ist das letzte bekanntgewordene Beispiel einer Sacramentsverweigerung. Solenne Begräbnisse der Schauspieler fanden noch immer nur ausnahmsweise statt, sie wurden meistens „in der Stille beerdigt", wie die Neuber.

Einen energischeren Schutz konnte die Schauspielkunst freilich gar nicht finden, als Friedrich II. ihr in seinem merkwürdigen Rescript gewährte, das er auf den Antrag der Halle'schen Universität: die Comödiantentruppen aus der Stadt zu weisen, erließ. Er schrieb unterm 14. Febr. 1745: „Da ist das geistliche Muckerpack daran schuld. Sie sollen spielen, und Herr Franke, oder wie der Schurke heißt, soll dabei sein, um den Studenten wegen seiner närrischen Vorstellung eine öffentliche Reparation zu thun,

und mir soll das Attest vom Commandanten geschickt werden, daß er da gewesen ist*)."

Dem ehrwürdigen Franke wurde diese Buße auf Vermittlung der Regierungsbehörde erlassen, aber er mußte eine Geldstrafe an die Armenkasse zahlen.

Solch ein gewaltsamer Schutz konnte aber die feindselige Stimmung gegen das Theater nicht vermindern und die Angriffe in Druckschriften ließen nicht nach. Kaum war der Götze-Schlosser'sche Streit, welcher die Hamburger Entreprise beunruhigt hatte, erloschen, als der unruhige Döbbelin, der überall Händel hatte — in Weimar mit dem Hofe, in Halle mit den Studenten, denen er das Rauchen im Theater wehren wollte, in Braunschweig 1772 mit den Kritikern — nun auch in Magdeburg mit dem Pfarrer Lüdeke über dessen Predigt: „von den nöthigen Vorsichtigkeitsregeln bei Ergötzungen" in einen Flugschriftenstreit gerieth.

Neben diesen ärgerlichen Vorgängen, welche das Publikum in steter Aufregung erhielten, ohne die Streitpunkte nur im Mindesten aufzuklären, wurde die Debatte

*) So erzählt Rödenbeck in seinem Tagebuch und Geschichtskalender Friedrichs d. G. Alt u. A. geben an, der König habe kurz geantwortet: „Die Comödianten sollen bleiben, und zur Strafe soll der Mucker Franke selbst bei ihnen in die Comödie gehen, und der erste Comödiant soll das attestiren.

über die Sittlichkeit des Theaters auf eine geziemendere Weise in den wissenschaftlichen Regionen fortgeführt. D'Alembert und Rousseau hatten dazu, in den funfziger Jahren, die Veranlassung gegeben; Ersterer durch seine Vertheidigung, Rousseau durch seine Verdammung des Schauspiels. Unter seinen Vorwürfen sind eigentlich nur die alten Platonischen von Gewicht, die auch schon im siebzehnten Jahrhundert vorgebracht worden waren *). Im Uebrigen läßt er sich in Uebertreibungen und Entstellungen aus und seine Angriffe gelten eigentlich aller Kunst überhaupt, um ihres schönen Scheines willen, der die volle wirkliche Wahrheit der Dinge entstelle. Weil Racine und Voltaire ihm nicht die höchste Wahrheit und Sittlichkeit vertreten, bestreitet er, daß sie in der dramatischen Dichtkunst zulässig seien. Shakespeare hätte ihn überzeugen können, daß die ungeschminkte Wahrheit der menschlichen Natur in hinreißender Gewalt und Schönheit darzustellen sei.

Am durchgreifendsten haben Sulzer und Lessing die Bühne gegen ihn in Schutz genommen, d'Alembert ist in den meisten seiner Widerlegungen zu seicht und weltlich. Sulzer protestirt gegen die Verdammung der Bühne, weil sie sich gewöhnlich — und auch bei Rousseau — auf die Unvollkommenheiten ihrer bisherigen Zustände stütze und nicht die ganze Gattung, wie sie sein könnte

*) 1. Bd. S. 375.

und sollte, ins Auge fasse, wo sich dann zeigen würde, daß sie eine der nützlichsten Erfindungen und achtungswürdigsten bürgerlichen Einrichtungen sei. Er stellte sowohl in einer academischen Abhandlung, als in seiner Theorie der schönen Künste die moralische Wirksamkeit der Schaubühne ausführlich heraus. Dasselbe that Lessing vornehmlich in der Hamburburgischen Dramaturgie und rechtfertigte namentlich das Lustspiel gegen Rousseau's „Chicane", wie er es nannte: daß es Alles, auch die Tugend lächerlich mache.

Die Verdammniß, welche Rousseau über den Schauspielerstand aussprach, wurde allerdings auch bekämpft, aber die gegenwärtigen Zustände und die öffentliche Meinung schienen ihn dazu zu berechtigen. Er behauptete schlechthin, daß die Unsittlichkeit der Schauspieler und die Verachtung, in welcher sie ständen, nothwendig in ihrer Profession begründet sei.

Bis der Fortgang der Entwicklungen diese summarische Verwerfung niederschlägt, entkräftige sie eine einfache Hinweisung auf die bisherigen historischen Ergebnisse.

So wenig auch der Schauspielerstand im Allgemeinen bisher auf sittliche Achtung Anspruch zu machen hatte, so ist dennoch außer Zweifel, daß in demselben einzelne Persönlichkeiten von eben so achtbarem Wandel, als er in andern Ständen vorkommt, existirt hatten; ja daß alle

Diejenigen, welche bisher an der Spitze der Kunstentwicklung gestanden, geschätzte Menschen und rechtschaffene Bürger waren. Ihr Stand konnte also nicht ein nothwendig entsittlichender sein. Und wenn die bisherige Geschichte nur den einzigen Eckhof anzuführen hätte, in dem die sittliche Würde so eng mit der Liebe für seinen Beruf verwachsen war, so wäre durch dies einzige Beispiel schon erwiesen, daß — wie groß auch in diesem Stande die Versuchung zur Unsittlichkeit sein mag — in ihm selbst auch mächtige Antriebe zur Versittlichung liegen müssen, daß also ein tugendhaftes Leben in ihm wohl *schwer*, aber nicht *unmöglich* sei.

Diese Ueberzeugung war auch bei allen Billigdenkenden in dieser Epoche schon völlig durchgedrungen, die Errichtung der Hamburger, Wiener und Mannheimer Nationaltheater sind ein Zeugniß, daß Fürsten und Bürger angefangen hatten, das Schauspiel für mehr als eine bloße Belustigung zu halten, daß sie es als einen Hebel der Bildung und Veredlung betrachteten.

Freilich war der Schauspielerstand im Ganzen noch weit entfernt ein tauglich Werkzeug für diesen Zweck abgeben zu können. Noch immer bestand er in der Mehrzahl aus zusammengelaufenem Gesindel. Menschen von totaler Unwissenheit, Rohheit und Gemeinheit waren selbst bei den besten Truppen anzutreffen. Seitdem Tanz und Gesang eine selbständige Wichtigkeit erlangt hatten,

kamen Leute zu den Gesellschaften, die nichts als körperliche Dressur, geschickte Füße, oder gute Stimme in der Kehle hatten und dadurch allein, bei übrigens gänzlicher Unbildung, in die Reihe der ersten Mitglieder einrückten. Dieser Zuwachs konnte also die Kunstgenossenschaften auch nicht sonderlich veredeln.

Der alte Zunftzwang unter den Comödianten, der doch einige Zucht mit sich brachte, war verfallen, neuere Regulative der Standesehre und Sitte hatten noch keine Geltung. Wir begegnen zwar noch herkömmlichen Formen; so mußte zu Anfang der sechsziger Jahre bei der Ackermann'schen Gesellschaft, als sie gerade in Braunschweig war, ein junger Mensch, Namens Böheim, welcher bis dahin Schröders Bedienter gewesen war und nun als Schauspieler eintreten wollte, erst mit allen Formalitäten der dienenden Klasse euthoben werden. Er wurde nach einer feierlichen Vorhaltung mit einem Degen umgürtet, zum Rundtrunk zugelassen, dann von jedem Anwesenden umarmt und mit Sie angeredet. Das war nur nöthig, weil er bis jetzt bei der Gesellschaft gedient hatte, denn außerdem recrutirten sich die Truppen vornehmlich aus verlaufenen Bedienten, Friseuren, Kellnern, Schreibern u. s. w., die verdorbenen Studenten bildeten immer noch die Aristocratie des Standes. Wie er im Allgemeinen betrachtet wurde, ergiebt sich leicht aus dem Factum, das man in allen Biographieen findet, wie die jungen Taugenichtse, von einem Verhältnisse zum andern verschlagen,

zuletzt vor den beiden einzigen Auswegen zweifelhaft gewesen seien: ob sie Comödianten oder Soldaten werden sollten. Was es aber zu jener Zeit hieß: Soldat werden, ist bekannt genug und charakterisirt also auch den Entschluß: unter die Comödianten zu gehen. Welche Art von Leuten in dieser Weise zusammenkamen, kann man sich leicht vorstellen. Aus Brandes', Schröder's und Anderer Biographieen erfahren wir, daß sie ihres Eigenthums vor ihren Collegen durchaus nicht sicher waren. Betrunkenheit, selbst auf der Bühne, Prügeleien und andere Zuchtlosigkeiten, waren so wenig seltene Erscheinungen, daß Eckhof es für nöthig hielt, in seiner Schauspieler-Academie zum Beschluß zu bringen: „daß ein Mitglied, welches den Stand durch niederträchtige Handlungen, unanständige Gesellschaft, Besoffenheit und unordentliches, ausschweifendes Leben beschimpft, nach Mehrheit der Stimmen auf das Schärfste, nach Befinden mit Demission bestraft werden solle." Anstößige, nicht selten auf Gewinn zielende Liebschaften, waren bei Frauen wie Männern häufig genug; bis zu schamloser Prostitution wurde das Theaterleben herabgewürdigt. Wie viele getrennte Eheleute waren durch alle Truppen zerstreut, welche klägliche Kinderzucht impfte das Verderben dem neuen Geschlechte ein und verkehrte alle natürliche Ordnung! Die Eltern wurden im Alter zu Dienstboten der gefeierten Kinder, wenn sie sich nicht ganz im Stich gelassen sahen. Der alte Steinbrecher, der Vater der, als „deutsche

Favart" berühmten Sängerin, verkam zuletzt auf einem Dorfe, wo er den Bauern die Gänse hütete.

Das Wanderleben war es, was die wahre Bruthitze für dies Gewimmel von Unheil erzeugte. Man braucht nur auf die eine Truppe zu sehen, welche bis daher den ambulanten Zustand mit großem Vortheil ausbeutete, die Schuch'sche nämlich, um der Erniedrigung, welche die Kunst wie die Sitte dabei erfuhr, inne zu werden.

Brandes schildert, wie bei den Reisen Alt und Jung, Mann und Weib in die mit Leinwand bedeckten Frachtwagen gepackt gewesen sei, bei der Durchfahrt durch die Städte die etwas zart Fühlenden abgestiegen seien, um unbemerkt zu Fuß zu gehen, dagegen die Damen ihre Kopfzeuge arrangirt, die Gesichter geschminkt hätten und mit zurückgeschlagener Leinwanddecke durch die Stadt gefahren seien, kokettirend und grüßend die Bekanntschaft mit den habitués des Theaters erneuernd.

Die Söhne Schuchs, ächte Resultate der Coulissen- und Landstraßenerziehung, wurden nach des Vaters Tode, durch den Gewinn, den ihnen das Privilegium für die Hauptstädte Preußens periodisch abwarf, so übermüthig, daß ihre Verschwendung und Großthuerei keine Grenzen kannte. Sie hielten in Zeiten des Glücks Equipage mit Jäger und Lakayen, bei ihren schwelgerischen Frühstücken öffneten sie prahlerisch die Fenster und ließen Tusch blasen wenn sie tranken, bezahlten sich Nachtmusiken u. s. w. Ihr Uebermuth stieg, selbst dem Publikum gegenüber, so

weit, daß der älteste Bruder, als das Publikum in Berlin seine Schwägerin auspfiff, aus der Coulisse trat und mit einer Hetzpeitsche ins Parterre drohte. Er mußte sich mehrere Tage verstecken, nachher demüthige Abbitte leisten. Der zweite Bruder, der Hanswurstspieler, starb die Pfeife im Munde, die geleerte Branntweinsflasche vor dem Bette.

Daß solchen Zuständen gegenüber, die bürgerliche Gesellschaft eine Scheu, wie vor Pestkranken, vor den Comödianten behalten mußte, ist ganz begreiflich, mit großer Mühe errangen die Besseren eine ausnahmsweise Achtung. Daß Eckhof in den Häusern angesehener Hamburger Zutritt hatte, wird als etwas Merkwürdiges bezeichnet, und Brandes legt auf nichts in seiner ganzen Lebensgeschichte so viel Werth, als auf die Herzählung der angesehenen Leute, mit denen er verkehrt habe.

Einigen Gesellschaften gelang es, durch ihr Wohlverhalten und das moralische Ansehen ihrer Directoren, eine gemeinsame Achtung zu erwerben. Das war mit den Gothaer Hofschauspielern der Fall, die in der Stadt wohl gelitten waren; woran freilich die sehr entschiedene Gunst des Herzogs großen Theil hatte. Der Aufnahme, welche Ackermann's Gesellschaft im Jahr 1765 in Bremen fand, die Seyler'sche unter Eckhof in Wetzlar u. s. w. muß hier ebenfalls gedacht werden. — Dennoch fehlte viel, daß diese einzelnen Beispiele als Beginn eines eigent-

lichen Umgangslebens der Schauspieler mit den übrigen Ständen gelten könnten.

Die Wirthshäuser waren immer noch die Heimath der Comödianten, die einzige Schule der Sitten und des Umgangs, der Bildung und des Welttones für sie. Was Wunder, daß sie es darin nicht weit brachten! Die Unbildung aber war von je her die vornehmste Ursache, warum sie von der Gesellschaft ausgeschlossen waren und dies Ausgeschlossensein erhielt sie wieder in der Unbildung. Aus dieser Zwickmühle hat der Stand sich nicht befreien können.

D'Alembert sagt davon: „Das barbarische Vorurtheil gegen den Schauspielerberuf, die Erniedrigung, in welche sich diese, für die Erhaltung und Fortbildung der Künste so nothwendigen Menschen versetzt sehen, ist gewiß eine der Haupturſachen von der ihnen vorgeworfenen unordentlichen Lebensweise. Sie suchen sich durch sinnliche Genüsse für die ihrem Stande verweigerte Achtung schadlos zu halten. Gewiß ist ein Comödiant von guten Sitten unter den gegenwärtigen Umständen doppelt achtungswerth. Aber kaum erkennt man es an." Er verlangt ferner, — und darin berührt er den Lösungspunkt der Frage — daß man die Schauspieler durch weise Verfügungen in Ordnung halten, daß die Gesellschaft den Stand zu der Achtung erheben solle, deren er nur durch ihre Schuld sich nicht würdig zeige.

Gewiß, so lange die Einzelnen, welche sich aus der Unbildung und Unsittlichkeit herausarbeiteten, nur eine vereinzelte Achtung damit erwarben, die ihrem Stande nicht zu gute kam, so lange von Seiten derer, welche die bürgerliche Gesellschaft zu vertreten hatten, nichts geschah, um den Schauspielerstand durch Zucht und Bildung für die Bestimmung förderlich zu machen, welche man angefangen hatte dem Theater zuzugestehen, so lange konnten auch die achtungswerthen Erscheinungen nur vereinzelt bleiben.

Der Schauspieler Müller sagt von seiner Rundreise in Deutschland: „ich habe dreihundert und elf Subjecte kennen gelernt, und unter diesen nur siebenzehn, von denen man sagen kann, sie haben ihre Kunst studirt." Daß er Recht hatte, geht schon aus der Aengstlichkeit hervor, mit welcher man, überall wohin er kam, die besseren Talente vor ihm hütete, sie nicht auftreten ließ, seine Zusammenkünfte mit ihnen überwachte. In Gotha ließ der Herzog ihn von einem Offizier förmlich in Observation nehmen, und nur Singspiele und unbedeutende Stücke durften während seines Aufenthaltes gegeben werden. Das liberal dotirte kaiserliche Nationaltheater war, wie die zauberhafte Magnetinsel aus dem Meere, verlockend heraufgestiegen, man fürchtete, die guten Talente davon angezogen zu sehen und wußte sie nicht zu ersetzen.

Darum gab die Idee von der Nothwendigkeit der

Pflanzschulen für die Bühne sich schon in dieser Zeit lebhaft kund. In Mannheim hatte man einen ersten, unvollkommenen Versuch gemacht, sie ins Werk zu setzen. Lessing, der wie ein weiser Herrscher, das Auge auf jede Regung, jedes neue Bedürfniß der dramatischen Kunst hatte und große Hoffnungen für sie auf den thätigen Schutz des Kaisers setzte, forderte den Schauspieler Müller auf, als dieser ihn 1776 in Wolfenbüttel besuchte, seinem Herrn Vorstellungen über die Errichtung einer Theater-Philanthropie zu machen.

„Jede Kunst — sagte er — muß eine Schule haben, in der frühesten Jugend durch gute Grundsätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eifriges Studiren und mühsamen Schweiß erwirbt sich der darin gebildete Schauspieler das Recht auf die Achtung und Ehre seiner Zeitgenossen. — Durch Jahrtausende hat es die Erfahrung bewiesen, daß die erste Grundlage der Erziehung den Charakter des Menschen für die Zukunft bestimmt. Diese Eindrücke sind unvertilgbar und ihr Einfluß wirkt durch's ganze Leben. Alle Empfindungen, Leidenschaften, Neigungen und Fähigkeiten müssen in ihrem ersten Keime geleitet werden, wo das weiche unbefangene Herz noch jeder Biegung gehorcht. So zweifellos dieser Satz in Ansehung der moralischen Bildung ist, ebenso gewiß ist er es auch in Rücksicht auf die Bildung eines jeden Künstlers; und da durch eine zweckmäßig eingerichtete Theater-Pflanzschule beide Arten erzielt werden können, so ist der un-

ſchätzbare Nutzen eines ſolchen Inſtitutes offenbar und einleuchtend bewieſen. —

Wäre der Endzweck des Schauſpieles auch bloß das Vergnügen des Volks, ſo iſt es ſchon aus dieſem Grunde wichtig, dem Volke ſeine Unterhaltung nicht durch Idioten und ſittenloſe Menſchen vortragen zu laſſen, für welche es außer den Stunden der Geiſteserholung keine beſondere Achtung haben kann. Allein die Schaubühne iſt etwas mehr, kann und ſoll etwas mehr ſein und ihr edler Zweck wird durch unedle, nicht nach Grundſätzen dazu erzogene Mitglieder ebenſo vereitelt, als die Wirkung der beſten Kanzelrede durch die tadelhaften Sitten des Redners. Beide gleichen einer Uhr, die gut ſchlägt, aber unrichtig zeigt."

Was dem Schauſpielerſtande künſtleriſch und ſittlich helfen konnte, war hier klar und einfach ausgeſprochen, die allgemein theatraliſche Bewegung dieſer Epoche, die durch des Kaiſers Beiſpiel erregte Theilnahme der Fürſten, alles ließ hoffen, daß man ſich der Schauſpielkunſt gründlich annehmen, die Schmach der Unbildung und Depravation aus einem Stande tilgen werde, der, trotz dieſer Hinderniſſe, binnen kaum fünfzig Jahren, ſo enorme Fortſchritte gemacht, die Anerkennung aller Stände erzwungen und die innige, thätige Liebe des größten Mannes ſeiner Zeit, Leſſing's, ſich erhalten hatte.

IX.

Schröder's Direction der Ackermann'schen Gesellschaft.

(1771 — 1780.)

Ihre volle Würdigung zu jeglicher Anerkennung und Förderung wies die Schauspielkunst unter einem neuen genialen Führer, dem Vollender der Hamburger Schule, nach. Die Resultate von Schröder's Direction der Ackermann'schen Gesellschaft haben die siebenziger Jahre eigentlich erst zu der großen Epoche in der Theatergeschichte gemacht und sie sind um so denkwürdiger und ruhmvoller, als sie ohne irgend eine Unterstützung, ganz aus der inneren Kraft der Kunst hervorgingen.

Wir müssen, um Schröder's merkwürdiges Leben und Wirken zu begreifen, auf seine früheste Jugendzeit zurücksehen.

Am 3. November 1744 in Schwerin geboren, wo seine Mutter, nach ihrer ersten mißlungenen Prinzipal-

schaft sich aufhielt, wurde nach zwei Jahren das Kind mit auf neue Theaterwanderungen nach Preußen und Rußland genommen, wo man bei der Hilverding'schen Truppe wieder mit Ackermann zusammentraf. Schröder war drei Jahre alt, als er zum erstenmale in Petersburg auf der Bühne erschien, in einem von seiner Mutter gedichteten Vorspiele, in der Rolle der Unschuld, und die wenigen Worte, die er sagte, „O nein, ich sprech' dich frei!" machten eine so seltene Wirkung, daß die Kaiserin Elisabeth das Kind in ihre Loge bringen ließ, es auf die Kniee nahm, liebkoste und ihm Zuckerwerk gab. Mit größerem Erfolge hat schwerlich je ein Schauspieler seine Laufbahn begonnen, an ihm ging in Erfüllung, was Baron verlangte, um dem Schauspieler die volle Würde seines Standes zu verleihen: „un comédien devroit avoir été nourri sur les genoux des reines."

In Moskau verheirathete sich seine Mutter mit Ackermann. Von der Beschaffenheit dieses neuen Hausstandes, obschon er auf den höchsten Gehalt in der Gesellschaft, auf wöchentlich 12 Rubel basirt war, zeugt die Erinnerung des damals fünfjährigen Kindes, daß seine Wärterin es zur Newa getragen, um seine Kleider zu waschen, und es während dessen nackt in einen Mantel gehüllt habe. Durch allzureichliche Garderobe war der Wanderzug also nicht beschwert. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Petersburg, zog man nach Polen. In Warschau kam der zehnjährige Knabe in die Schule zu den Jesuiten, die

seine geistigen Anlagen so wohl erkannten, daß sie ihn heimlich zurückbehalten wollten. Der Knabe, durch die Prügelerziehung im elterlichen Hause wenig erbaut, ließ sich auch willig im Kloster verstecken, wurde aber doch aufgefunden und mit nach Deutschland zurückgenommen.

Sein sprudelnd lebendiger und stolzer Charakter verkrüppelte unter der despotischen Erziehung. Bei den Dienstboten essen, zum Bratenwenden angestellt, zur Strafe auf Erbsen knieen, so daß sich Gliedschwamm in die Gelenke setzte, aller barbarischen Schläge nicht zu gedenken, welche so beliebt in der damaligen Erziehungsmethode waren und die von dem soldatischen Ackermann mit eiserner Consequenz durchgeführt wurden — alles dies mußte den trotzigen Knaben zur Verwilderung treiben. Auf dem Collegium Fridericianum in Königsberg, wo er die unbändigsten Streiche trieb, ließen ihn seine Eltern im Stich, als der siebenjährige Krieg begann, und da die Nachzahlung der Pensionen unterblieb, wurde er ausgewiesen. Keine andere Zuflucht öffnete sich ihm, als das Unterstübchen eines alten Schuhflickers, der die Aufsicht über das verödete Theater seiner Eltern führte. Hier lernte er Kinderschuhe machen, Branntwein trinken, hungern und frieren.

Auf der wüsten Bühne declamirte er, erfand Ballette auf eigne Hand, trieb halsbrechende Equilibristenstreiche, die er, selbst nach einem lebensgefährlichen Herabsturze von der Obermaschinerie, mit voller Verwegenheit fort-

setzte. Jede Gefahr, Alles was Andern Furcht erregte, reizte seine Unternehmungssucht. Weil sein alter, abergläubiger Schuhflicker sich Finger und Zehen eines Gerä-derten wünschte, welche die Wunderkraft besitzen sollten, verborgene Schätze anzuzeigen, ging der tolldreiste Bursche in einer Decembernacht zum Hochgerichte hinaus, bombardirte mit Steinen einen Leichnam vom Rade herab und brachte Finger und Zehen des Kadavers in seinem Schnupftuche nach Haus; dann aber brach er freilich besinnungslos zusammen.

Diese frevelhafte Wildheit des vierzehnjährigen Knaben zu bändigen, gelang nur sanftem weiblichen Einflusse. Der Seiltänzer Stuart, der das Schauspielhaus für seine Künste miethete, hatte aus Copenhagen ein Mädchen aus gutem Hause entführt, das ihre Uebereilung bei der Brutalität ihres Mannes schwer zu büßen hatte. Ihre Anmuth, ihr Unglück, zähmte den tollen Knaben und während er von Stuart Equilibristenkünste, von der jungen Frau aber Sprachen und Musik lernte, erwachte der Trieb nach Bildung mächtig in ihm; die erste Hingebung des jungen Gemüthes veredelte seine Seele. Er hat noch als Mann nie ohne tiefe Rührung von dem unglücklichen schönen Weibe reden können.

Endlich hatten seine Eltern sich seiner erinnert und ihn zu sich gerufen. Er traf sie, nach einer abentheuervollen Reise, in der Schweiz, wurde schnell ein brauchbares Mitglied der Truppe, machte besonders im Gro-

tesktanze raſche Eroberungen und füllte im Schau- und Singſpiel, ſchon in ſeinem fünfzehnten Jahre, jeden leeren Platz aus. Die trotzige Energie ſeines Charakters trieb ihn zu den unglaublichſten Fortſchritten, die harte Behandlung im elterlichen Hauſe machte ihn liederlich, aufſätzig, unverſchämt bis zum Verbrechen. Siebenzehn Jahre war er alt, als er, um ſeine Spielſchulden zu bezahlen, Nachts ins finſtere Zimmer ſeines Stiefvaters ging, deſſen Kaſſe zu berauben. Der Vater erwacht, ruft ihn an — und der Jüngling bleibt mit der Kälte eines ausgelernten Gauners eine volle Stunde regungslos ſtehen, bis Ackermann wieder eingeſchlafen iſt, alsdann vollführt er den Raub. Ja nicht genug daran, erbricht er auch andern Tages der Mutter Schatulle. Des Diebſtahls überführt behauptet er dreiſt: berechtigt zu ſein, ſich gewaltſam zu nehmen, was er für ſeine Dienſte zu verdienen meint, entflieht dann aus ſeinem Arreſt mit Lebensgefahr über die Dächer der Nachbarhäuſer. Seine trotzige Kühnheit, wie ſie unzählige Streitigkeiten mit Ackermann herbeiführte, verſchaffte ihm auch immer wieder deſſen Verzeihung. In Braunſchweig zog er im nächſten Jahre den Degen gegen ihn. Der Herzog ließ ihn in's Stockhaus, ja in Ketten werfen und doch verließ er die Eltern nicht, weil er fühlte, daß er der Truppe ſchon unentbehrlich geworden war. Denn mit dem Dünkel, der ihn von Anfang an jeden Rath, jede Zurechtweiſung ſeiner verſtändigen Mutter hatte abweiſen laſſen, bei der Anmaßung, mit welcher er jede

Darstellung, selbst die seines Stiefvaters, zu tadeln sich unterfing, hatte sein Genie sich rasch zu einer erstaunlichen Selbständigkeit herausgebildet. Er hat einen halsbrechenden Bildungsgang genommen, den nur er wagen durfte.

Der Grotesktanz nahm anfänglich seine ganze Thätigkeit ein; auf den Vorwurf der Vernachläßigung der Schauspielrollen antwortete er: wenn er einmal ein Bein brechen sollte und zum Tänzer nicht mehr tauge, dann wolle er sich zum Schauspieler herablassen. Die Bedientenrollen im französischen Lustspiele, die er bald ausschließlich besaß und mit großer Auszeichnung spielte, memorirte er fast gar nicht, erklärte: ein hochbegabter Künstler setze sich durch wörtliches Memoriren herab, er wisse bessere Sachen zu sagen als der Autor. Die Ankündigungen der nächsten Vorstellung, die noch bis vor 25 Jahren dem Publikum von der Bühne herab gemacht wurden, übernahm er gern, um diese zu förmlichen kleinen Intermezzo's auszudehnen, in denen er sich auf den Titel besann, ihn verwechselte, verkehrte und vielerlei Possen trieb. Und dennoch weigerte er sich entschieden an allgemeinen Stegreifspielen Theil zu nehmen, er wollte nicht von der Unbehülflichkeit der Andern abhängig werden. Ihn aber ergötzte es, seiner Phantasie ganz den Zügel zu lassen, sich Uebertreibungen zu erlauben, die er an Andern bitter tadelte. So lief er Gefahr, als Tänzer ein Springer, als Schauspieler ein Possenreißer zu werden; der sichere Takt des Genies aber führte

ihn immer wieder zurecht, so daß selbst die Abwege, auf die sein Uebermuth ihn trieb, ihn seinem Ziele näher brachten.

Welch ein Gegensatz der künstlerischen Individualitäten und ihres Entwicklungsganges in Schröder und Eckhof! Bei diesem Alles Ordnung, strenges, rechtschaffenes Maaß, bescheidenes, langsam sichres Fortschreiten auf sorgsam geprüftem Wege, bei jenem zuversichtliches Selbstvertrauen, unbesonnenes Fortstürmen in reißenden Fortschritten, unfehlbares Gelingen in gewagten Unternehmen.

Das Jahr, welches Schröder während der Hamburger Entrepriſe bei der Gesellschaft des Bernardon Kurz zubrachte, trug ihm nur große Fortschritte in der grotesken Tanzkunst ein, aber hier ließ er sich endlich, durch Bernardons unabläſſige Herausforderung, zu einem Stegreifſpiel bereit finden.

Er wählte die schwierigste Fopperrolle, den Diener in der Haupt- und Staatsaction Don Juan, und führte sie mit so überschwänglichem Humor und so überraschenden Einfällen aus, daß Kurz ihm schon nach dem ersten Akte mit der Anerkennung um den Hals fiel: „Mordio Sakkerment! Der Herr ist Acteur. Dagegen sind die andern Lausbub'n!“ Freilich trieb Schröder seinen Uebermuth wieder zu weit, überrannte seine Mitſpieler fast, trieb den unglücklichen Bergopzomer, der sich die Rolle des Don Juan aufgeschrieben und memorirt hatte,

in die größte Verwirrung, war durch kein Schnalzen mit der Zunge*) von der Bühne fortzubringen, so daß das Stück eine Stunde über die gewohnte Zeit spielte. Das Publikum aber hatte sich unmäßig ergötzt und Schröder der Herausforderung genug gethan.

Wir kennen die Collisionen, in welche er bei seiner Rückkehr zur Gesellschaft der Hamburger Entrepriſe mit Eckhof gerieth, wir wissen, daß als die Seylersche Gesellschaft sich von der Ackermann'schen abgezweigt hatte, seine Thätigkeit, seine Productivität es war, welche das halbzerstörte Theater aufrecht hielt. Sein Eifer mochte in der Eigenmächtigkeit und Unbedingtheit seines Naturells ihn wohl zu weit führen, denn Ackermann nahm ihm die Regie auf einige Zeit. „Du bist zu heftig," sagte er „zu partheiisch, zu unhöflich gegen die Leute, man muß Schauspieler nicht wie Figuranten abrichten wollen."

Nach des Stiefvaters Tode verfuhr er besonnener. Jetzt, wo seine Mutter ihm die künstlerische Direction ihrer Gesellschaft ganz übertragen hatte, gewann sein Charakter an Sammlung; er fühlte seine Berufung: nicht nur für sich, sondern für den Fortschritt seiner Kunst im Ganzen und Großen zu leben. Seiner klugen Führung, der Stellung, welche er den Talenten durch eine durchdachte Aufeinanderfolge der Aufgaben zu geben

*) Das Zeichen, womit man die ausschweifenden Extemporanten in die Coulisse rief.

wußte, verdankten die Mitglieder der Gesellschaft ihre schnelle und rühmliche Ausbildung.

Glänzender hatte in der ganzen Theatergeschichte sich noch nicht die Wichtigkeit einer künstlerischen Leitung, einer bestimmten Schule bewährt, als durch Schröder's Direction der Ackermann'schen Gesellschaft.

Zunächst erreichten seine Schwestern schnell einen erstaunlichen Grad der Trefflichkeit. Dorothea, von hoher edler Gestalt, mit sanft einschmeichelnder Stimme, wurde ein Musterbild schöner Weiblichkeit. Schwärmerische und zärtliche Charaktere, auch solche von leiser, graziöser Munterkeit oder aufflammender Leidenschaft gelangen ihr vollkommen. Elisabeth im Essex, Marie im Götz, Orsina, Ariadne, Minna von Barnhelm sind nie vollkommener dargestellt worden. Ihr Gesang war angenehm, ihr Tanz ausgebildet, ihre Pantomime vollkommen.

Charlotte, die jüngere, war nicht schön, blond, eine leichte Gestalt, das Gesicht von Blatternarben markirt, aber ihre Anmuth verdunkelte die Schönste neben ihr. Die zierliche, schalkhafte Munterkeit ihres Wesens eignete sie besonders zur Soubrette. Als Franziska in Minna von Barnhelm, durfte sie sich mit Frau Mecour messen. Aber auch Darstellungen leidender, erregter Naturen, Emilia Galotti, die Rutland im Essex, gelangen ihr ausnehmend, denn ihr Naturell war leicht gespannt, gereizt, sie trieb Alles an Uebertreibung streifend. Wenn der

Dichter es vorgeschrieben, raufte sie wirklich ihr Haar nnd biß in die Kette. Sie war mit Leidenschaft Schauspielerin, wie ihre Schwester mit innerlicher Abneigung. Im Ballett und der Operette wurde sie wichtig, obschon sie die künstlerische Reife ihrer Schwester nicht erreichte, da ein rascher Tod sie schon im achtzehnten Jahre dahinraffte. Aber ihre einschmeichelnde Natur, ihr hinreißendes und reines Feuer, wodurch sie selbst die Rollen der Buhlerinnen — welche auf dem damaligen Repertoir nicht selten waren — veredelte, die überraschende Fülle ungeahnter Züge in ihrem Spiele machte sie zum vergötterten Liebling des Publikums.

Reinecke, den die Natur schon zu einem der ersten Darsteller schöner männlicher Würde durch seine stattliche Erscheinung, durch seinen herzgewinnenden Ton bestimmt hatte, der von Universitätsbildung begünstigt, Einsicht und Ueberlegung, vielleicht etwas zu fühlbar machte, bei dessen Liebhaberrollen es daher glaubhafter erschien, daß er geliebt werde, als daß er selbst verliebt sei, — fand unter Schröders Leitung das richtige Gebiet für seine Individualität. In ritterlichen, soldatischen Charakteren, ernsten und polternden Vätern, Paul Werner, Götz, Odoardo erreichte er unbestritten Meisterschaft; Müller bemerkte an ihm die Eigenthümlichkeit: gewisse Reden nur gleichsam hinzuwerfen, als wären sie des Heraushebens nicht werth, und sie eben dadurch äußerst interessant zu machen.

Seine schöne Frau, die ihn an Geist und Erfindungskraft übertraf, wurde in leidenschaftlichen Rollen eine geachtete Nachfolgerin der Seyler.

Die junge Hart, welche als Tänzerin zur Gesellschaft kam, hat Schröder, der sie 1773 heirathete, zu einer der wohlthuendsten und verständigsten Schauspielerinnen erzogen.

Frau Sacco, geb. Rischar, nicht bedeutend beschäftigt, empfing hier Eindrücke und eine Schule, mit welcher sie bald in Wien außerordentliche Erfolge zu erringen wußte.

Am augenscheinlichsten aber stellt sich der Werth von Schröders Leitung an des berühmten Brockmann Entwicklung heraus. Er hatte am 3. April 1771 als Nelson in „die Freundschaft auf der Probe" debütirt und wenig gefallen; man warf ihm weinerlichen Ton, steyrischen Dialekt und Tanzmeistergeziertheit vor. Als Medon im Codrus mißfiel er gänzlich. Borchers, Reinecke und Möller*) hatten nur für seine Unvollkommenheiten Augen, aber der schärfersehende Schröder sagte: „Er wird Euch Allen noch Sand in die Augen streuen". Man trieb Scherz mit dieser Aeußerung, Brockmann war schon

*) Er spielte einige Zeit Liebhaber bei der Gesellschaft, Schütz nennt ihn einen Harangueur mit starker Lunge. Er hat sich durch Verfassung des weinerlichen Schauspiels „Graf Waltron" bekannt gemacht.

26 Jahre alt, man hielt eine Umwandlung seiner Spielart nicht mehr für möglich, war er doch auch vor sechs Jahren in Wien als ein hoffnungsloses Talent angesehen worden.

Schröder beschäftigte ihn zunächst nur im Lustspiele, wo er erträglich gefunden wurde, studirte jede Rolle mit ihm. Die Chevaliers fingen an ihm zu glücken, er arbeitete eifrig von seinen Fehlern loszukommen, zu denen in der Sprache auch eine anstoßende Zunge kam. Aber zehn Monate hatten ihn noch nicht für das Trauerspiel tauglich gemacht, denn er mißfiel als Renegat, so daß das Stück gar nicht wiederholt werden konnte. Schröder war nicht abgeschreckt, fuhr unverdrossen fort mit Brockmann zu studiren und ihn vortheilhaft zu beschäftigen. Als Merciers Olint, Grandison in Wielands Clementine, als Tancred, Orest wurde er allmählig geduldet, als Prinz in Emilia Galotti fing man an ihn gelten zu lassen, endlich aber, am 28. Juli 1773, errang er als Essex in „die Gunst der Fürsten" den ungetheiltesten Beifall. Wenn gleich er die Rolle etwas weich und zärtlich gab, die in ihren wesentlichen Bedingungen mehr für Reinecke geeignet war, so hatte Schröder durch diese Vertheilung doch endlich das Problem gelöst: Brockmann binnen zwei Jahren die Anerkennung als einen tragischen Schauspieler ersten Ranges zu verschaffen.

Solche Resultate vermag eine sorgsame, kunstverständige Leitung an Anfangs zweifelhaften Talenten hervor-

zubringen; wie viele gehen an dem Mangel derſelben unter!

Drei Jahre ſpäter entſchied der Hamlet für den Ruhm von Brockmanns Namen in ganz Deutſchland. Meier charakteriſirt ihn in Schröders Biographie folgendermaßen: „Er war ein ſchöner Mann — trotz der Neigung ſeiner Geſtalt zur Corpulenz — dem ſeine auffallende Aehnlichkeit mit Leſſing bei Kunſtrichtern das Wort redete. Sein Auge war ausdrucksvoll und feurig, ſeine Stimme blieb in ihren lauten und leiſen Tönen wohlklingend, er beſaß Stolz, Anſtand und Lebhaftigkeit. Kein Attribut der Heftigkeit gebrach ihm — aber die Heftigkeit ſelbſt. Die innere Glut, die Schröder in jeder Bewegung, in jedem Laut verrieth, ohne die Herrſchaft über ſie aufzuopfern; der ſpäter Fleck die Zügel ſchießen ließ, ohne die Geleiſe zu verlieren — blieb Brockmann verſagt. Er ſpielte den Heftigen, er erinnerte an ihn; er war es nicht. Sein Feuer blieb redneriſch. Was er jedoch an dem wahren Ausdrucke dieſer Leidenſchaft nicht erreichte, das traf und vergütete er reichlich in allen ſanften Zügen des Ueberganges zu Mitleid und Rührung. Waren ihm vollends Sinnlichkeit, Spott und Laune beigemiſcht, durfte er ſich zu Schmeicheleien oder Neckereien herablaſſen, ſo mußte er triumphiren. Das Liebkoſen, welches die Herzen beſticht, der Blick, der alles ausdrückte, was er wollte; das Geſicht, dem ohne Verzerrung gelang zur Hälfte Spott, zur Hälfte Ergebenheit

zu malen; der Stolz, der in seiner Herablassung noch Stolz blieb; die Wolke der Schwermuth, die der Freude Platz macht, sind nie glücklicher ausgedrückt worden, als durch ihn."

Es waren, wie diese Uebersicht zeigt, bedeutende künstlerischen Größen, welche unter Schröders Direction erwuchsen und mit den gerühmten Talenten von Borchers und Frau Mecour, mit dem später hinzutretenden Schütz, der an französischen Mustern gebildet, in leichten schwatzhaften Rollen, Chevaliers u. s. w. einen Ruf erwarb — auch Tänzer war, — den Kern einer Kunstgenossenschaft bildeten, deren Darstellungen in diesem Jahrzehend, besonders vom Jahre 1773 — 78, für unübertroffene Musterwerke gehalten werden.

Und dennoch waren dieser Epoche die alten Calamitäten der Prinzipalschaften keineswegs erspart. Oper und Ballett mußten zunächst den Anreiz für den Theaterbesuch hergeben. Nicht nur die Rivalität mit französischem Schauspiel und italienischer Oper mußte bestanden werden, der gefährliche Nicolini, dessen Decorationen, Maschinerien, Pantomimen und Intermezzi das Publikum zauberhaft an sich zogen, rückte im December 1771 in Hamburg ein. Schröder hielt es für politisch sich mit ihm zu verbinden, anstatt ihn zum Gegner zu haben, dadurch war nun die Bühne hauptsächlich der Schauluft preisgegeben. Zudem wurden Studien und Proben für das Schauspiel verwirrt und gehemmt, die Mitglieder un-

ward die Kofferscene aus dem Schatz eingelegt, von seiner Genialität erwartete man große Dinge. Und seltsamer Weise zeigte er sich am unbehülflichsten. Vermuthlich decontenancirte es ihn völlig, daß er diesmal nicht der Einzige war, der kein Wort memorirt hatte.

Die ausgelassne Fopperei gelang indessen vollkommen. Der unwiderstehliche Reiz dieses Wettkampfes der Erfindungskraft, des Witzes und der Geistesgegenwart riß Publikum und Darsteller hin. Schröder hatte in seinem ganzen Leben kein so unaufhörliches Gelächter gehört. Das Parterre drängte sich vor, der Bühne näher, bis in das mit strengster Etikette gehütete königliche Gehege, der Uebermuth der Schauspieler stieg bis zu einem wahren Rausche und nur die Besonnenheit, Allgegenwart und Zungengeläufigkeit der Reinecke hielt die Schranken des Scenariums aufrecht. Es war ein vollkommener Sieg des Humors und der künstlerischen Gewandtheit, — auch die unglückliche Königin hatte gelacht.

So hatte Schröder, um den Triumph seiner Komik über die tiefste Melancholie zu erweisen, noch einmal den lustigen Poltergeist der Selbständigkeit in seiner Kunst herauf beschworen, aber er traute ihm nie wieder, obschon er keine besseren Genossen dafür wünschen konnte, als er besaß, rüstig in jugendfrischem Wetteifer, reichbegabt und von dem ausgezeichnetsten Gemeingeiste.

Daß alle ersten Mitglieder auch untergeordnete Rollen übernahmen, verstand sich von selbst, man maß

damals den Werth der Arbeit noch nicht nach dem Beifall, den sie abwerfen könnte, oder war wenigstens noch schamhaft genug sich zu diesem Tarif nicht zu bekennen. Diese Schauspieler setzten selbst bei der geringsten Aufgabe ihre ganze Kraft und ihre ganze Ehre ein und gaben sich jedem Bedürfnisse der gemeinsamen Kunstleistung und des Institutes, dem sie eben angehörten hin. Brockmann tanzte als Figurant in den Balletten mit, Reinecke plagte sich in der Oper auszuhelfen, ja, was das Erstaunlichste ist, die jungen schönen Damen spielten alte Rollen. Ein beispielloser Fleiß im Einstudiren neuer Stücke wurde bewiesen, oft nach anstrengenden Vorstellungen noch bis in die Nacht hinein probirt. Als Frau Mecour die Gesellschaft verlassen hatte, mußte Dorothea Ackermann wöchentlich wohl drei Rollen lernen, um das Repertoir zu erhalten; nicht besser erging es Schröder, als Borchers — unmuthig, daß Brockmann ein Benefiz erhalten hatte, das ihm, dem ältern Mitgliede versagt worden war — 1774 plötzlich die Gesellschaft verließ. Wie Schröder selbst in der Oper aushalf, haben wir gesehen; nimmt man dazu, welch eine Menge der bedeutendsten Rollen er in dieser Epoche gespielt, in allen Balletten getanzt, sie theils erfunden und arrangirt, seit 1771 auch als Schriftsteller in Bearbeitung englischer Stücke hervortrat*), dabei alle Proben und Vorübungen leitete,

*) Das erste Stück war „der Argliſtige" von Congreve.

ward die Kofferſcene aus dem Schatz eingelegt, von ſeiner Genialität erwartete man große Dinge. Und ſeltſamer Weiſe zeigte er ſich am unbehülflichſten. Vermuthlich decontenancirte es ihn völlig, daß er diesmal nicht der Einzige war, der kein Wort memorirt hatte.

Die ausgelaſſne Fopperei gelang indeſſen vollkommen. Der unwiderſtehliche Reiz dieſes Wettkampfes der Erfindungskraft, des Witzes und der Geiſtesgegenwart riß Publikum und Darſteller hin. Schröder hatte in ſeinem ganzen Leben kein ſo unaufhörliches Gelächter gehört. Das Parterre drängte ſich vor, der Bühne näher, bis in das mit ſtrengſter Etikette gehütete königliche Gehege, der Uebermuth der Schauſpieler ſtieg bis zu einem wahren Rauſche und nur die Beſonnenheit, Allgegenwart und Zungengeläufigkeit der Reinecke hielt die Schranken des Scenariums aufrecht. Es war ein vollkommener Sieg des Humors und der künſtleriſchen Gewandtheit, — auch die unglückliche Königin hatte gelacht.

So hatte Schröder, um den Triumph ſeiner Komik über die tiefſte Melancholie zu erweiſen, noch einmal den luſtigen Poltergeiſt der Selbſtändigkeit in ſeiner Kunſt herauf beſchworen, aber er traute ihm nie wieder, obſchon er keine beſſeren Genoſſen dafür wünſchen konnte, als er beſaß, rüſtig in jugendfriſchem Wetteifer, reichbegabt und von dem ausgezeichnetſten Gemeingeiſte.

Daß alle erſten Mitglieder auch untergeordnete Rollen übernahmen, verſtand ſich von ſelbſt, man maß

damals den Werth der Arbeit noch nicht nach dem Beifall, den sie abwerfen könnte, oder war wenigstens noch schamhaft genug sich zu diesem Tarif nicht zu bekennen. Diese Schauspieler setzten selbst bei der geringsten Aufgabe ihre ganze Kraft und ihre ganze Ehre ein und gaben sich jedem Bedürfnisse der gemeinsamen Kunstleistung und des Institutes, dem sie eben angehörten hin. Brockmann tanzte als Figurant in den Balletten mit, Reinecke plagte sich in der Oper auszuhelfen, ja, was das Erstaunlichste ist, die jungen schönen Damen spielten alte Rollen. Ein beispielloser Fleiß im Einstudiren neuer Stücke wurde bewiesen, oft nach anstrengenden Vorstellungen noch bis in die Nacht hinein probirt. Als Frau Mecour die Gesellschaft verlassen hatte, mußte Dorothea Ackermann wöchentlich wohl drei Rollen lernen, um das Repertoir zu erhalten; nicht besser erging es Schröder, als Borchers — unmuthig, daß Brockmann ein Benefiz erhalten hatte, das ihm, dem ältern Mitgliede versagt worden war — 1774 plötzlich die Gesellschaft verließ. Wie Schröder selbst in der Oper aushalf, haben wir gesehen; nimmt man dazu, welch eine Menge der bedeutendsten Rollen er in dieser Epoche gespielt, in allen Balletten getanzt, sie theils erfunden und arrangirt, seit 1771 auch als Schriftsteller in Bearbeitung englischer Stücke hervortrat*), dabei alle Proben und Vorübungen leitete,

*) Das erste Stück war „der Arglistige" von Congreve.

so wird es fast unbegreiflich wie nur die Zeit für dieses Uebermaß von Arbeit ausreichen konnte. Aber Schröder besaß einen sichern Scharfblick für richtige Anstellung und Verwendung der Zeit und Kräfte, großes Talent für Organisation. Das ungewisse Hin- und Herziehen der Arbeiten, so ermüdend für alle Betheiligten, der geräuschvolle, übergeschäftige Müßiggang, den man im Theaterleben so häufig antrifft, existirte unter seiner Direction nicht. Er wußte überall genau, wie die Dinge werden sollten, jede seiner Maaßregeln traf sicher zu.

So legte er für die Ebenmäßigkeit und die Uebereinstimmung des Studiums neuer Stücke mit Recht den größten Werth auf deren ersten Beginn und las darum jedes neue Stück dem betreffenden Personale vor; Emilia Galotti sogar zweimal.

Dies Verfahren war schon von Eckhof beobachtet worden, wo er freie Hand hatte.

Die Meister gingen hiebei von dem Grundsatze aus, daß eine Kunstleistung, deren vornehmste Aufgabe in der Uebereinstimmung der Gesammtwirkung besteht, nothwendig mit einer harmonischen Totalanschauung beginnen müsse, daß Derjenige also, dem die Leitung der Darstellung anvertraut, verpflichtet sei: den einzelnen Darstellern von vorn herein seine Ansicht über Charakter und Ton des Werkes, wie es werden solle, darzulegen. Dadurch allein war die sichre Basis für das Studium gewonnen. Der vereinzelten Auffassung der Rollen in

auseinanderlaufenden Richtungen war vorgebeugt, zur Verständigung abweichender Ansichten die geeignete Zeit gegeben, bevor das Einzelstudium vorgefaßte Meinungen festgesetzt, bevor der Dirigent schon alle Einrichtungen in seinem Sinne getroffen hatte. Den untergeordneten Mitspielern war ein Fingerzeig für ihr Verhalten ertheilt, dem Verkennen der Wichtigkeit von manchen kleinen Rollen war zuvorgekommen. So hatte diese eine Maaßregel der Vorlesungen schon eine Fülle von Arbeiten und Differenzen erspart. Die Rollenstudien liefen nun auf sichrer Bahn, hie und da eine genauere Besprechung über einen Charakter, ein Durchgehen der Rollen mit weniger Befähigten reichte hin, um schon bei der ersten Probe ein harmonisches Bild von der Vorstellung hervorzubringen, die Schröder dann durch eine strenge und sorgfältige Leitung nur weniger Proben schon zur Reife bringen konnte. Seine Direction hat darum eine so große Bedeutung für unsre Kunst, weil er das von Eckhof begonnene Werk vollendete, weil er die souveräne Bedeutung der künstlerischen Leitung auf die glänzendste Weise darthat, weil er das System derselben völlig abrundete.

Er hat die alte Funktion des Comödiantenmeisters bis zu der ganz natürlichen Aehnlichkeit mit der Aufgabe eines Kapellmeisters verfeinert, indem er in der Reproduktion des aufzuführenden Werkes allen übrigen Betheiligten voranging, den Autor in seinen Intentionen vertrat, alle

einzelnen Kräfte in richtiges Verhältniß zum Ganzen setzte, Charakter, Tempo, Rhythmus und Uebereinstimmung des Ausdrucks regelte. Eine viel schwierigere Aufgabe bei der scenischen Aufführung, als bei der musikalischen, wo die Vorschriften des Componisten, bloß nach Takt und Noten ausgeführt, schon ein harmonisches Ensemble bilden, während in der Schauspielkunst alles, was in der Musik aufgeschrieben steht, erst gefunden und viel weiter ausgebildet werden muß. Darum aber vollendete Schröder eben das System der theatralischen Darstellung, indem er durch die außerordentlichsten Erfolge bewies, daß der Mittelpunkt ihres organischen Lebens in einer wahrhaft schöpferischen Leitung liege.

Er brachte es dahin, daß einfache und eigentlich werthlose Stücke, wie: „Esser oder die Gunst der Fürsten", das aus vier englischen Schriftstellern: Banks, Brooks, Jones und Ralph zusammengeformt war, durch die Trefflichkeit der Darstellung*) das Publikum so hinriß, daß es sich mit Vorliebe dem Schauspiele zuwandte und alle Unternehmungen Schröders, durch welche er dem Repertoir einen neuen Schwung gab, mit großer Theilnahme unterstützte. Ja, so weit brachte er es in der Erhebung der Schauspielkunst, daß er auf dem Höhenpunkte dieser

*) Dorothea Ackermann spielte die Elisabeth, Charlotte die Rutland, Frau Reinecke die Nottingham, Brockmann Esser, Reinecke Southampton.

Epoche die Oper auf einen einzigen Tag in der Woche beschränken und das Ballett gänzlich aufgeben konnte*). Er ahmte Seylers Anstellung eines Theaterdichters 1772 durch Bocks Berufung nach, der manche gute Uebersetzung und Bearbeitnng lieferte, dagegen nicht die erwartete literarische Anregung für die Kunstgenossenschaft gab. Schröder folgte 1775 dem Wiener Beispiele, indem er den Autoren, für den sechsmonatlichen ausschließlichen Besitz eines Originalschauspieles von drei oder fünf Akten zwanzig Louisd'or, eines übersetzten sechs Louisd'or verhieß.

Wenn er so die moderne Literatur zu fördern suchte, war er auch eben so bemüht ihre älteren Schätze auszubeuten. Er stiftete 1774 eine kleine Gesellschaft von Theaterfreunden, denen er Shakespeare, die griechischen Classiker und andre, der Aufführung zum Theil versagte, Gedichte vorlas, zu welchen 1773 auch die Werke Goethe's urd seiner Genossen kamen. Schröder suchte sich und seine Freunde am Geiste des Drama's zu nähren, er wollte den Gesichtskreis über die bisher gültigen theatralischen Schranken hinausdehnen, um zuletzt diese Schranken selbst erweitern zu können. Was ihm bald darauf mit Shakespeare glückte, hoffte er auch mit einigen antiken

*) zwei Tage gehörten dann dem ernstern, die übrigen dem heitern Repertoir, aus dem die französischen Autoren größtentheils ausschieden.

Stücken, mit Philoktet, Oedip, Antigone, auch mit des Euripides Iphigenia in Aulis durchzusetzen. Er hat diesen Plan noch in späteren Lebensjahren gehegt.

Leider muß hier wieder gesagt werden, daß unter allen Schauspielern nur ein einziger zu dem Bildungsquell dieser Gesellschaft hinzutrat, es war Brockmann, der seinen Vortheil im engen Anschließen an Schröder zu wohl erkannte.

Diese Gesellschaft erhielt sich nur vier Jahre. Theils wirkten zufällige Hinderungen, theils aber auch Verdächtigungen und Verläumdungen ihrer Tendenz darauf. Schröder versuchte seine Vorlesungen in engerem Kreise, gemischt mit musikalischen Uebungen aufzunehmen, welche eine Läuterung des Geschmackes auch in dieser Kunst anregen sollten. Auch das mußte er bald wieder aufgeben. Aber seine Bestrebungen waren doch in einer höchst wichtigen Hinsicht, dem Theater zu gut gekommen. Sie hatten eine Schaar von Theaterfreunden und Kennern gesammelt, welche sich fast jeden Abend im Schauspiel befand und bald die Leitung des Publikums übernahm. Diese Kunstrichter saßen gewöhnlich auf den Vorderbänken des Parterre's, das Publikum gestand ihnen allmählig stillschweigend diesen Vorrang so willig zu, daß Zuspätkommenden jene Plätze angeboten wurden. Von diesem Parterre im Parterre ging die Anregung zum Beifall und zur Verdammung aus, wurden sogar zu Zeiten

bestimmte Wünsche ausgesprochen, und Schütz sagt: er erinnere sich nicht, daß dieses selbst angemaßte Vorrecht zum Nachtheil des übrigen Publikums gemißbraucht worden wäre. Dies Parterre war der Repräsentant des Publikums, sein Geist, sein Urtheil, der Hüter seines Rechts und seiner Ehre. Es wirkte durch seine geschlossene Kraft eine durch nichts zu ersetzende befeuernde Anregung auf die Darstellung, einen bildenden, veredelnden Einfluß auf das Publikum aus.

Es ist das eigenthümliche Wesen der Schauspielkunst, daß erst die Wechselwirkung zwischen Darsteller und Publikum ihren Productionen den eigentlichen Lebenshauch einbläst. Sie ist die einzige Kunst, die ohne Publikum gar nicht auszuüben ist; ein Spiel, das den Schauenden bedingt. Der Antheil des Publikums ist ein integrirender Theil der künstlerischen Schöpfung, auch er bedarf der Ausbildung, der Leitung. Alle Glanzepochen der deutschen Bühne haben ein solches Parterre gebildet und sind von dessen wohlthätiger Rückwirkung gefördert worden. Seine Nichtexistenz kann man mit ziemlicher Sicherheit überall für den Beweis eines untergeordneten Theaterzustandes ansehen; denn sie beweist, daß die Bühne bei der Elite des Publikums keinen dauernden Antheil zu erzeugen vermag. Wo der Masse das Urtheil überlassen ist, wird der schlechte Geschmack auch die besseren Talente unterjochen.

Die merkwürdige Entwicklung Schröders als Schau-

ſpieler, ſteht in genaueſtem Rapport mit der Führung ſeines Repertoirs und beides hat entſchiedenen Einfluß auf die Schauſpielkunſt geäußert; der Director hat bei Schröder ebenſo ſehr den Schauſpieler gefördert, als dieſer jenen, ſo daß dieſe doppelte Thätigkeit nicht vereinzelt betrachtet werden kann.

Schröder hatte neben ſeiner Function als Ballettmeiſter und Tänzer bis in das Jahr 1771 das Fach der Bedienten bekleidet, das, ſo lange das franzöſiſche Luſtſpiel dominirte, bedeutend genug war. Dies kam nun allmählig aus der Mode. Holberg's und Goldoni's Bediente blieben ihm, unter denen Heinrich im „politiſchen Kannengießer", beſonders aber der Truffaldino im „Diener zweier Herren", Glanzrollen waren; jener durch Trockenheit, dieſer durch ſprudelnde Lebendigkeit und den unerſchöpflichen Reiz immer neuer Erfindungen, wodurch er den Antheil für ſein Spiel bei allen Wiederholungen derſelben Rollen zu erneuern wußte. Er hatte angefangen, komiſche Alte zu ſpielen, der taube Apotheker in Goldoni's verſtellter Kranken bewies, mit wie großem Beruf; in ernſteren Rollen dagegen, war der Eindruck ſeines Spieles zweideutig geblieben. Als daher zur Zeit der Wirren, welche die Verbindung mit Nicolini herbeiführte, Schröder im Unmuthe den Vorſatz faßte, die Geſellſchaft ſeiner Mutter zu verlaſſen, konnten ſeine Mitkünſtler äußern, ſein Verluſt werde ſich, da der Valet nicht mehr ſo viel gälte, ertragen laſſen. Sie pflegten hinzuzuſetzen:

„Wäre er im Ernsthaften eben so ausgezeichnet, so möchte ihm der Teufel nachspielen."

Diese Aeußerung war der erste Stachel, der Schröder von der Stunde an trieb, seine Ausbildung für ernste Rollenfächer mit systematischem Eifer zu betreiben.

Es war ein eigenthümlicher Zug in Schröders Charakter, daß die trotzige Energie seines Ehrgeizes ein so starker Hebel seiner Entwicklung wurde. Es war genug am Gelingen eines Unternehmens Zweifel auszusprechen, um ihn zum hartnäckigsten Durchsetzen desselben zu treiben. Die absprechende Behauptung eines Ballettmeisters: er werde einen gewissen halsbrechenden Kunstsprung, fiocco genannt, wobei mit dem Fuße ein Tambourin von einem hohen Postamente herunter geschlagen wurde, binnen einem halben Jahre ihm nicht nachmachen, trieb den damals siebenzehnjährigen Burschen, den Meister binnen acht Tagen darin zu übertreffen, und zwar mit solcher Vehemenz, daß in Rastadt das Tambourin in die Markgräfliche Loge und dem Erbprinzen an den Kopf flog. Wie er zum Stegreifspieler, zum Buffofänger wurde, nur um eine unüberwindlich scheinende Schwierigkeit zu besiegen, so ließ jetzt dem achtundzwanzigjährigen Manne der Zweifel seiner Kunstgenossen an seiner tragischen Befähigung weder Rast noch Ruh. Seine sehr große schlanke Gestalt, war dem Unternehmen günstig, seine Tanzkunst beherrschte den Körper vollständig. Die Züge seines Gesichtes, nicht unedel, boten sich dem tragischen Aus-

drücke wohl dar, besonders da Schröder die Kunst der Gesichtsmalerei vollkommen verstand. Nur sein blaues Auge war etwas klein, matt und unbedeutend, seine Stimme, ein dumpfer Tenor, schien, selbst nach seiner Freunde Urtheil, ihm die Tragödie gänzlich zu verschließen. Schröder übersah keine dieser Schwierigkeiten und führte dennoch sich und sein Publikum klug und allmählig zum Ziele.

Goldoni's gutherziger Polterer (Paridom Wranpott) war 1772 die erste Rolle, welche er zum Uebergang zu ernsten Wirkungen und zu tieferer Stimmung seines Organs wählte; es gelang. Einige Rollen zärtlicher Väter glückten ebenfalls. Nun erschien in demselben Jahre Emilia Galotti. Eine musterhafte Gesammtdarstellung*). Brockmann als Prinz. Reinecke: Odoardo, Charlotte: Emilia, Dorothea: Orsina, standen ihrem Ruhme. Schröder spielte den Marinelli; und sei es, daß er selbst noch nicht den Ton, die Farben treffen konnte, die ihn von seinen komischen Wirkungen entfernten, sei es, daß das Publikum zu sehr daran gewöhnt war über ihn nur zu lachen, genug er konnte sich keinen Credit in der Rolle verschaffen und gab sie gerne an Schütz, als dieser zur Gesellschaft kam, um nun aus

*) mit neuen Decorationen von Zimmermann ausgestattet, der von nun an überhaupt der Scenerie mehr malerische Schönheit und Charakter gab.

dem Angelo eine unübertrefflich charakteristische Figur zu machen.

Götz von Berlichingen erschien. Schröder, der so begierig war, seiner Kunst höhere Fortschritte zu bereiten, der die Scheu vor der Wiederkehr der mittelalterlichen Formen schon in seiner Vorliebe für Shakespeare verloren hatte, zögerte gleichwohl mit der Aufführung, und der zweideutige Erfolg, welchen sie in Berlin hatte, rechtfertigte seine Rückhaltung. Mit Eifer ging er dagegen an die Darstellung des Clavigo. Hier befand sich die Schauspielkunst ganz auf ihrem Gebiete. Hier waren ausgeführte Charaktere, eine knappe, gesammelte Handlung, ein spannendes Spiel der Leidenschaften gegeneinander, wahrhaft dramatisches Leben. Ein Meisterwerk, das sich den Mustern Lessings anschloß. Die Vorstellung fand im August 1774 statt. Reinecke als Clavigo, Brockmann als Beaumarchais, Charlotte als Marie zeigten sich des Dichters würdig, Schrödern aber wollte es als Carlos noch nicht gelingen, das Publikum mit seinen Intentionen zu verständigen.

Nach dem Erfolge dieses Stückes glaubte Schröder im October desselben Jahres an die Aufführung des Götz gehen zu können. Er wollte Koch nicht nachstehen, ließ von Zimmermann neue Decorationen malen, welche den Berliner vorgezogen wurden und das Costüm nach Meil's Zeichnungen fertigen. Gewarnt durch den Erfolg, welchen das Stück in Berlin gehabt, suchte

Schröder die Auftritte möglichst zusammenzurücken, ließ überdieß an der Kasse eine gedruckte Angabe der Scenenfolge vertheilen, um die Zuschauer über den Wechsel des Ortes zu orientiren. *)

Die Hauptrollen waren trefflich besetzt, Reinecke Götz, Brockmann Weislingen, Dorothea Marie, Frau Reinecke Elisabeth, Charlotte, nach Schröders Urtheile, unübertrefflich als Adelheid. Schröder spielte drei Rollen, den Klosterbruder, Lerse und den Aeltesten des heimlichen Gerichtes. Mit diesen Rollen rückte er wieder in der Befähigung zu ernster Wirkung weiter und half zugleich dem Mangel an Personal ab, welcher von jetzt an, zum großen Nachtheil der Darstellungen, bei den personenreichen Stücken, die nun auf das Repertoir kamen, fühlbar wurde**).

Trotz aller Sorgfalt erweckte der Götz auch in Hamburg nur mäßigen Antheil. Die lebende Generation des

---

*) Dergleichen Auskunftsmittel waren jetzt nothwendig, während vor 150 und 100 Jahren das Publikum von den gewagtesten Sprüngen in Ort und Zeit nicht gestört worden war.

**) Ich mache im Voraus auf diesen Umstand, als einen neuen Moment in der Entwicklungsgeschichte aufmerksam, er brachte die Schauspielkunst in ihren Totalwirkungen auf einmal zurück, weil neben den wenigen Künstlern, die bis jetzt herangewachsen waren und die bisher zu trefflichen Darstellungen hingereicht hatten, nun eine eben so große Schaar von bloßen Handlangern zugelassen werden mußte.

Publikums war mit den gesammelten Eindrücken des regelmäßigen Drama's aufgewachsen, vermochte sich daher in die Wiederkehr der mittelalterlichen Buntheit nicht zu finden, welche überdies die Besorgniß aller Theaterfreunde erregte.

Die Resultate einer vierzigjährigen Reformperiode, das Resultat von Lessings Leben schien vernichtet, wenn die mit dem Götz eingeschlagene Richtung auf der Bühne sich Bahn machte.

Mit wie viel Mühe und Aufopferung war es endlich geglückt, die Theilnahme des Publikums auf eine ebenmäßige Entwicklung der Charaktere und Leidenschaften zu fixiren, also für die Leistungen der Schauspielkunst zu gewinnen! und nun schien in diesem neuen genialen Gedichte das Begebenheitliche, der reiche Stoff, die bewegten Vorgänge wieder in den Vorgrund zu treten. Man wurde an die alten „repräsentirten Historien," an Hans Sachs, Jakob Ayrer und die ältesten Stücke der englischen Comödianten erinnert. Den Rollen fehlte die gesammelte Durchführung, sie brachen überall ab, waren aus skizzenhaften Momenten zusammengesetzt, schienen mehr zur Schilderung und Erläuterung der Begebenheiten, denn als Träger der dramatischen Handlung da zu sein. Und wenn nun auch in diesem Werke die Rückkehr zur mittelalterlichen Formlosigkeit durch die intensive Kraft des großen Dichtergeistes, nach allen Richtungen hin vollauf vergütet wurde, wie bedenklich stand

es damit, wenn untergeordnete Nachahmer, ſich ebenfalls der Mühe einer ſorgſam abgewogenen dramatiſchen Compoſition entſchlugen*) und vielleicht im Mißverſtande Shakespeare'ſcher Formen, der bequemen Willkür Alles erlaubten!

Schröder theilte dieſe Sorge begreiflicher Weiſe mit ganzem Herzen, da ihm das Gedeihen der Schauſpielkunſt am meiſten am Herzen liegen mußte.

Die eigentliche Bedeutung des Goethe'ſchen Erſtlinges machte ſich mehr in der Literatur, als auf der Bühne geltend, das Stück verſchwand vom Repertoir ohne vermißt zu werden, erſt ſeine Nachahmungen ſollten die ergiebige Ader des deutſchen Volkslebens, die Goethe mit dem Ritterdrama angeſchlagen hatte, ausbeuten.

Vielleicht war das Mißlingen des Götz die Urſache, daß Schröder mit ſeinem Lieblingsplane, Shakespeare's Stücke aufzuführen, noch immer zögerte, zumal da die Wiener Verſuche keinen glänzenden Erfolg gehabt hatten. Indeſſen fuhr er in ſeiner Selbſterziehung zum tragiſchen Schauſpieler eifrig fort. Merkwürdigerweiſe gab darin

*) Goethe geſteht ſelbſt, daß er den Götz „ohne Plan und Entwurf gearbeitet habe, ſondern geradeswegs ohne weder rückwärts, noch rechts noch links zu ſehen"; er unternahm deshalb auch ſpäter die bekannte Bearbeitung, um dem Stücke mehr Form zu geben.

die Rolle des Geizigen von Moliere, die er im J. 1775 übernahm, einen Moment ab, denn er überraschte in der Scene, da Harpagon seine Schatulle gestohlen glaubt, trotz aller Lächerlichkeit, durch eine erschütternde, fast tragische Wirkung. Im Essighändler, den er in demselben Jahre seinen vorzüglichsten Rollen zugesellte, gelang es ihm anfangs nicht, durch seine drollig gutmüthige Handwerksmanier zu rühren, sein kurzangebundener Ton regte die Gewohnheit, über ihn zu lachen, an. Erst nach einigen Vorstellungen verstand man ihn und immer stärker wurde allmählig der Glaube, daß er dieselbe Gewalt über die Gemüther, wie über die Lachlust seines Publikums gewinnen werde.

Man muß übrigens wohl in Betrachtung ziehen, daß die Hindernisse für Schröder: in ernsteren Rollen zu rühren und zu erschüttern, nicht allein im zweideutigen Ausdrucke seines Spieles lagen, sondern daß seine Erscheinung in den heterogensten Darstellungen, oft an ein und demselben Theaterabende, es erstaunlich schwer machte, die ernsten Eindrücke festzustellen. Das Repertoir, so außerordentliche poetische Erscheinungen es auch darbot, mußte doch noch immer dem schauluſtigen Publikum zu gefallen, buntscheckig zusammengesetzt werden. Insbesondre mußte das Ballett fortdauernd die Lockspeise für ernstere Vorstellungen abgeben, wodurch denn freilich auch der Geschmack in trüber Mischung erhalten wurde. So wurde Emilia Galotti mit dem sogenannten Zucker-

puppenballett*) gegeben, um den herben Eindruck der Tragödie zu verſüßen. Nach dem Clavigo ſah man den „Carneval von Venedig" ein Ballett von Schröder, in welchem groteske Masken ſich tummelten. Ein Zwerg, der im Nu zum Rieſen wurde und ebenſo ſchnell wieder zum Zwerg einſchrumpfte. Ein dicker Herr mit zwei Köpfen, vier Händen und Füßen, der durch Tabacknehmen, Nieſen u. dergl. das Publikum amüſirte, auch gar einmal zu Boden fiel und — da er aus zweien, rückwärts aneinandergebundenen Menſchen beſtand, ſich zu großer Beluſtigung des Publikums nicht wieder aufrichten konnte. Und in dieſem Ballette tanzte Schröder einen Pulcinell, nachdem er den Carlos im Clavigo geſpielt hatte. War es da zu verwundern, wenn das Publikum, in Erwartung der beliebten Pulcinellcapriolen und Gliederverrenkungen, auch ſchon über den Carlos zu lachen geneigt war? Auch ein Ballett: „der Tanzbär" erſchien nach ernſten Stücken und im „Obſtſchütteln" producirte Schröder immer noch ſeinen Fioccoſprung und ſchlug mit dem Fuße einen Korb voll Aepfel von einem hohen Geſtelle herunter**).

Dieſe Groteskſprünge und ſo manche andre Geburten der tollſten Laune — z. B. ſeine Darſtellung der Mutter

*) Der Name kam von der weißen Schäferkleidung her, die mit Roth und Gold geſäumt war.

**) Einige Jahre ſpäter tanzte er noch, nachdem er am ſelben Abend den Shylok geſpielt hatte.

Anna in der Oper Röschen und Colas, in welcher er die Arie „Ja die Tugend ist ein Schatz" mit einem Ueberschwange komischer Nuancen sang und unauslöschliches Gelächter erhielt — mußten ihm nothwendiger Weise beim Publikum den Weg zu ernsten Eindrücken verlegen.

Dem Repertoir des Jahres 1776 gab Schröder eine denkwürdige Bedeutung. Nicht nur Goethe's Stella wurde aufgeführt, — wovon die Wiederholung durch den Senat verboten wurde*) — auch den wilden Productionen der Goethe'schen Freunde, den Kraftgenies der neuen Sturm- und Drangperiode**) zeigte er sich willfährig. Er führte Klinger's Zwillinge auf, worin er selbst den Grimaldi spielte. Ebenso brachte er Goethe's „Erwin und Elmire" und das Melodrama „Ariadne" in Scene. Ein entscheidender Tag aber war der 20. September, an welchem Shakespeare's Hamlet erschien.

Es ist ein sehr verbreiteter Irrthum: Schröder habe dies Stück, und Shakespeare's Gedichte überhaupt, zuerst dem deutschen Theater dargeboten; er war nicht der Erste, der Shakespeare aufführte, aber er hat ihm volle Aner-

*) Dasselbe geschah 1777 in Berlin, das Stück hatte noch seine erste Form und schloß mit der Doppelehe.

**) Den Namen erhielt sie durch Klinger's Drama „Sturm und Drang".

kennung, dauernden Platz auf unſerm Repertoir erworben.

Die alte Bearbeitung des Hamlet, deren Inhalt der Gothaiſche Theaterkalender von 1779 mittheilt und wovon Eckhof eine Abſchrift mit der Jahreszahl 1710 beſaß, iſt alſo zu dieſer Zeit, gewiß aber auch ſchon viel früher, aufgeführt worden. Im Jahr 1770 ſpielte der Principal Ilgener in Altona den Hamlet; vielleicht jenen alten, vielleicht ſchon eine Einrichtung der Wieland'ſchen Ueberſetzung. Daß Heufeld eine ſolche 1773 in Wien auf die Bühne brachte, iſt uns bekannt, Schröder, der im Sommer 1776 eine Reiſe durch mehrere Städte, bis nach Wien hinunter machte, um von den theatraliſchen Zuſtänden Kenntniß zu nehmen, ſah dieſe Bearbeitung im Juli in Prag ſpielen, ſie hat ihn offenbar zu dem Entſchluß gebracht, die Aufführung ebenfalls zu wagen.

Er nahm in Gemeinſchaft mit ſeinem Theaterdichter Bock eine Bearbeitung vor, in welcher das Anlehnen an die früheren ſehr merklich iſt. Die Wieland'ſche Ueberſetzung lag ihr zum Grunde, die Heufeld'ſchen Verſe des kleinen Schauſpiels wurden beibehalten, ja ſogar die Aufnahme von Zügen aus der alten Hauptaction nicht verſchmäht. Dort giebt z. B. der Geiſt der Schildwache eine Ohrfeige, daß ſie die Muskete fallen läßt, in Schröders Hamlet erzählt der Soldat wenigſtens: der Geiſt habe ihm das Kasket vom Kopfe geſtoßen; ein Zug, von

dem bei Shakespeare keine Spur zu finden ist. Die stärkste Concession an den Zeitgeschmack lag aber in der Nachahmung Heufelds: den Hamlet leben und zu glücklicher Regiernng kommen zu lassen. Die alte Hauptaction war dem tragischen Ausgange des Originales treu geblieben, ein beachtenswerthes Zeugniß: um wie viel weichlicher der Geschmack geworden war.

Schröder hat, das muß ihm nachgerühmt werden, vielfach mit der Bearbeitung des Hamlet experimentirt und immer mehr vom Original hinzugefügt, was er anfangs den Muth nicht hatte dem Publikum anzubieten. Er hatte, um die Handlung und das Interesse daran zu sammeln, sich zuerst auf die Haupthandlung des Stückes, und auf ein kleines Personal beschränkt, un die Zahl seiner Kunstgenossen nicht zu überschreiten, auf die er sich verlassen konnte. Im November schaltete er die bisher ausgelassene Rolle des Laertes ein, machte auch einen Versuch mit der Todtengräberscene, die aber, obwohl er die Rolle selbst spielte*), ihrer zweideutigen Wirkung wegen fernerhin fortblieb.

Die Aufführung war ein neuer Triumph für die Kunstgenossenschaft. Reinecke spielte den König mit der vollen Energie des politischen Charakters, imponirend, weltklug, genußsüchtig, unternehmend bis zum Verbrechen. Seine Frau die Königin voll weiblicher Schwach-

*) zusammen mit der des Geistes.

ſpieler, ſteht in genaueſtem Rapport mit der Führung ſeines Repertoirs und beides hat entſchiedenen Einfluß auf die Schauſpielkunſt geäußert; der Director hat bei Schröder ebenſo ſehr den Schauſpieler gefördert, als dieſer jenen, ſo daß dieſe doppelte Thätigkeit nicht vereinzelt betrachtet werden kann.

Schröder hatte neben ſeiner Function als Ballettmeiſter und Tänzer bis in das Jahr 1771 das Fach der Bedienten bekleidet, das, ſo lange das franzöſiſche Luſtſpiel dominirte, bedeutend genug war. Dies kam nun allmählig aus der Mode. Holberg's und Goldoni's Bediente blieben ihm, unter denen Heinrich im „politiſchen Kannengießer", beſonders aber der Truffaldino im „Diener zweier Herren", Glanzrollen waren; jener durch Trockenheit, dieſer durch ſprudelnde Lebendigkeit und den unerſchöpflichen Reiz immer neuer Erfindungen, wodurch er den Antheil für ſein Spiel bei allen Wiederholungen derſelben Rollen zu erneuern wußte. Er hatte angefangen, komiſche Alte zu ſpielen, der taube Apotheker in Goldoni's verſtellter Kranken bewies, mit wie großem Beruf; in ernſteren Rollen dagegen, war der Eindruck ſeines Spieles zweideutig geblieben. Als daher zur Zeit der Wirren, welche die Verbindung mit Nicolini herbeiführte, Schröder im Unmuthe den Vorſatz faßte, die Geſellſchaft ſeiner Mutter zu verlaſſen, konnten ſeine Mitkünſtler äußern, ſein Verluſt werde ſich, da der Valet nicht mehr ſo viel gälte, ertragen laſſen. Sie pflegten hinzuzuſetzen:

„Wäre er im Ernsthaften eben so ausgezeichnet, so möchte ihm der Teufel nachspielen."

Diese Aeußerung war der erste Stachel, der Schröder von der Stunde an trieb, seine Ausbildung für ernste Rollenfächer mit systematischem Eifer zu betreiben.

Es war ein eigenthümlicher Zug in Schröders Charakter, daß die trotzige Energie seines Ehrgeizes ein so starker Hebel seiner Entwicklung wurde. Es war genug am Gelingen eines Unternehmens Zweifel auszusprechen, um ihn zum hartnäckigsten Durchsetzen desselben zu treiben. Die absprechende Behauptung eines Ballettmeisters: er werde einen gewissen halsbrechenden Kunstsprung, fiocco genannt, wobei mit dem Fuße ein Tambourin von einem hohen Postamente herunter geschlagen wurde, binnen einem halben Jahre ihm nicht nachmachen, trieb den damals siebenzehnjährigen Burschen, den Meister binnen acht Tagen darin zu übertreffen, und zwar mit solcher Vehemenz, daß in Rastadt das Tambourin in die Markgräfliche Loge und dem Erbprinzen an den Kopf flog. Wie er zum Stegreifspieler, zum Buffosänger wurde, nur um eine unüberwindlich scheinende Schwierigkeit zu besiegen, so ließ jetzt dem achtundzwanzigjährigen Manne der Zweifel seiner Kunstgenossen an seiner tragischen Befähigung weder Rast noch Ruh. Seine sehr große schlanke Gestalt, war dem Unternehmen günstig, seine Tanzkunst beherrschte den Körper vollständig. Die Züge seines Gesichtes, nicht unedel, boten sich dem tragischen Aus-

heit, Ophelia wurde eine der berühmteſten Rollen von Dorothea Ackermann, Schütz ſpielte den Güldenſtern, Lambrecht den Guſtav (Horatio), Schröder ſelbſt fand als Geiſt Gelegenheit ſeinen tragiſchen Beruf auf das vollſtändigſte darzuthun, ſelbſt der Vergleich mit Eckhof in dieſer Rolle fiel zu ſeinen Gunſten aus. Die volle Gewalt, welche er über ſeine hohe Geſtalt hatte, ließ ihn einen geiſterhaften, faſt ſchwebenden und dennoch imponirenden Schritt finden, ſein dumpfer Sprachton vollendete den geſpenſtigen Eindruck der Erſcheinung.

Brockmann iſt mit der Rolle des Hamlet zugleich berühmt geworden, er brachte eine bis dahin beiſpielloſe Senſation damit hervor, jedes Geſchlecht und Alter, jede Bildungsſtufe war von ihm entzückt. In Berlin, wo er zu Neujahr 1778 Gaſtrollen, und darunter zwölfmal den Hamlet ſpielte, wurde eine Denkmünze auf dies Ereigniß geſchlagen, werthvolle Kupferſtiche verherrlichten es und die ganz neue Ehre des Hervorrufs wurde ihm zu Theil. *) Faßt man indeſſen Alles, was zum Preiſe und zur Auseinan-

*) Gaſtſpiele hatten bisher nur in ſeltenen und vereinzelten Fällen ſtattgefunden. 1767 ſpielte Döbellin in Hamburg den Zamor in Alzire als Gaſt. Böck war der Erſte, der vom Mai bis Ende September 1777 von Gotha aus eine förmliche Rundreiſe auf Gaſtſpiel unternahm und ſich in Mannheim, München, Wien, Leipzig, Berlin und Hamburg mit ſehr verſchiedenem Erfolge zeigte. Unbedingt gelobt wurde er nur als Fürſt in Engels „Edelknaben", zu dem der Herzog von Gotha dem

versetzung von Brockmanns Spiel geschrieben worden ist, zusammen, so geht doch deutlich daraus hervor, daß Brockmann sich mehr an die neuen und überaus günstigen Wirkungen gehalten habe, welche die Schröder'sche Bearbeitung darbot, als daß er sich in die ganze Tiefe der Shakespeare'schen Idee versenkt hätte.

In der Schröder'schen Einrichtung ist, bei oberflächlicher Betrachtung der Vorgänge, die Handlung des Stückes nur ein vorübergehendes schreckliches Ereigniß in Hamlets Leben, hier konnte also des Schauspielers liebenswürdiges Naturell, rasches Feuer, eindrucksfähige Beweglichkeit in wechselnden Stimmungen schon der Aufgabe ganz entsprechen. Im Originale dagegen, wo das Stück die Erfüllung von Hamlets Schicksal überhaupt

---

Schauspieler, wie dem Dichter zum Modell gedient hatte. In München, wo er am meisten gefiel, erhielt er für drei Rollen vom Intendanten 20 Ducaten und eine goldene Medaille, von der Academie der Wissenschaften eine große silberne Medaille, von den Schauspielern, bei einem für ihn veranstalteten Ehrenmahle, eine Suite von achtzehn Schaumünzen. Solche Sensation machte dort das erste Gastspiel.

Das Beifallszeichen des Hervorrufs stammt aus Italien, wurde in Deutschland zuerst an dem Ballettmeister Noverre in Wien ausgeübt. Der erste Schauspieler, dem diese Ehre angethan wurde, war Bergopzomer, — ein Effektspieler und Coulissenreißer — als er am 4. Juni 1774 in Weiße's Richard III. in Wien debütirte. In Norddeutschland wurde es nun an Brockmann nachgeahmt.

darſtellt, — der an dem Gegenſatze zu Grunde geht, welcher in ſeinen idealen Forderungen an die Welt und ſich ſelbſt, zu der Unvollkommenheit der Wirklichkeit liegt — muß die Grundſtimmung der Rolle nothwendig die rege Selbſtqual, tiefſte Melancholie und überreizte Bitterkeit, ein vulkaniſches Sichſelbſtzerſtören zeigen.

Schröder, der zwei Jahre ſpäter ebenfalls den Hamlet ſpielte, wußte dieſe aus dem Originale hervorgehende Auffaſſung auch ſeiner Bearbeitung anzupaſſen, während Brockmann die ganze Liebenswürdigkeit ſeiner Perſönlichkeit durch einen einſchmeichelnd elegiſchen Grundton der Rolle geltend machte, den er auf ſehr gefällige Weiſe zu variiren verſtand.*) Er, dem der Scherz und Spott ſo wohl ſtand, nahm z. B. ſeine Reden, als der Geiſt allgegenwärtig mit ſeinem Zuruf „Schwört! die Freunde verfolgt, „Sagſt du das? biſt du da Grundehrlich bis zu den Worten „Gieb dich zu Ruhe verſtörter Geiſt" mit dem Tone ſchäckernder Laune, während Schröder die tiefſte Erregung des Sohnesherzens dabei auszudrücken ſuchte. Brockmanns Spiel im verſtellten Wahn-

*) Das Schnupftuch ſcheint auch ihm ein bedeutendes Vehikel des Spieles geweſen zu ſein, auf einer colorirten Abbildung ſeines Berliner Hervorrufs, welche Chodowiecki ihm in's Stammbuch geſchenkt, ſieht man aus der hellblauen Schärpe, die er über dem ſchwarzen Kollet trägt, das weiße Schnupftuch lang hervorhängen.

Publikums war mit den gesammelten Eindrücken des regelmäßigen Drama's aufgewachsen, vermochte sich daher in die Wiederkehr der mittelalterlichen Buntheit nicht zu finden, welche überdies die Besorgniß aller Theaterfreunde erregte.

Die Resultate einer vierzigjährigen Reformperiode, das Resultat von Lessings Leben schien vernichtet, wenn die mit dem Götz eingeschlagene Richtung auf der Bühne sich Bahn machte.

Mit wie viel Mühe und Aufopferung war es endlich geglückt, die Theilnahme des Publikums auf eine ebenmäßige Entwicklung der Charaktere und Leidenschaften zu fixiren, also für die Leistungen der Schauspielkunst zu gewinnen! und nun schien in diesem neuen genialen Gedichte das Begebenheitliche, der reiche Stoff, die bewegten Vorgänge wieder in den Vorgrund zu treten. Man wurde an die alten „repräsentirten Historien," an Hans Sachs, Jakob Ayrer und die ältesten Stücke der englischen Comödianten erinnert. Den Rollen fehlte die gesammelte Durchführung, sie brachen überall ab, waren aus skizzenhaften Momenten zusammengesetzt, schienen mehr zur Schilderung und Erläuterung der Begebenheiten, denn als Träger der dramatischen Handlung da zu sein. Und wenn nun auch in diesem Werke die Rückkehr zur mittelalterlichen Formlosigkeit durch die intensive Kraft des großen Dichtergeistes, nach allen Richtungen hin vollauf vergütet wurde, wie bedenklich stand

es damit, wenn untergeordnete Nachahmer, ſich ebenfalls der Mühe einer ſorgſam abgewogenen dramatiſchen Compoſition entſchlugen*) und vielleicht im Mißverſtande Shakespeare'ſcher Formen, der bequemen Willkür Alles erlaubten!

Schröder theilte dieſe Sorge begreiflicher Weiſe mit ganzem Herzen, da ihm das Gedeihen der Schauſpielkunſt am meiſten am Herzen liegen mußte.

Die eigentliche Bedeutung des Goethe'ſchen Erſtlinges machte ſich mehr in der Literatur, als auf der Bühne geltend, das Stück verſchwand vom Repertoir ohne vermißt zu werden, erſt ſeine Nachahmungen ſollten die ergiebige Ader des deutſchen Volkslebens, die Goethe mit dem Ritterdrama angeſchlagen hatte, ausbeuten.

Vielleicht war das Mißlingen des Götz die Urſache, daß Schröder mit ſeinem Lieblingsplane, Shakespeare's Stücke aufzuführen, noch immer zögerte, zumal da die Wiener Verſuche keinen glänzenden Erfolg gehabt hatten. Indeſſen fuhr er in ſeiner Selbſterziehung zum tragiſchen Schauſpieler eifrig fort. Merkwürdigerweiſe gab darin

*) Goethe geſteht ſelbſt, daß er den Götz „ohne Plan und Entwurf gearbeitet habe, ſondern geradeswegs ohne weder rückwärts, noch rechts noch links zu ſehen"; er unternahm deshalb auch ſpäter die bekannte Bearbeitung, um dem Stücke mehr Form zu geben.

die Rolle des Geizigen von Moliere, die er im J. 1775 übernahm, einen Moment ab, denn er überraschte in der Scene, da Harpagon seine Schatulle gestohlen glaubt, trotz aller Lächerlichkeit, durch eine erschütternde, fast tragische Wirkung. Im Essighändler, den er in demselben Jahre seinen vorzüglichsten Rollen zugesellte, gelang es ihm anfangs nicht, durch seine drollig gutmüthige Handwerksmanier zu rühren, sein kurzangebundener Ton regte die Gewohnheit, über ihn zu lachen, an. Erst nach einigen Vorstellungen verstand man ihn und immer stärker wurde allmählig der Glaube, daß er dieselbe Gewalt über die Gemüther, wie über die Lachlust seines Publikums gewinnen werde.

Man muß übrigens wohl in Betrachtung ziehen, daß die Hindernisse für Schröder: in ernsteren Rollen zu rühren und zu erschüttern, nicht allein im zweideutigen Ausdrucke seines Spieles lagen, sondern daß seine Erscheinung in den heterogensten Darstellungen, oft an ein und demselben Theaterabende, es erstaunlich schwer machte, die ernsten Eindrücke festzustellen. Das Repertoir, so außerordentliche poetische Erscheinungen es auch darbot, mußte doch noch immer dem schaulustigen Publikum zu gefallen, buntscheckig zusammengesetzt werden. Insbesondre mußte das Ballett fortdauernd die Lockspeise für ernstere Vorstellungen abgeben, wodurch denn freilich auch der Geschmack in trüber Mischung erhalten wurde. So wurde Emilia Galotti mit dem sogenannten Zucker-

puppenballett*) gegeben, um den herben Eindruck der Tragödie zu verſüßen. Nach dem Clavigo ſah man den „Carneval von Venedig" ein Ballett von Schröder, in welchem groteske Masken ſich tummelten. Ein Zwerg, der im Nu zum Rieſen wurde und ebenſo ſchnell wieder zum Zwerg einſchrumpfte. Ein dicker Herr mit zwei Köpfen, vier Händen und Füßen, der durch Tabackneh-men, Nieſen u. dergl. das Publikum amüſirte, auch gar einmal zu Boden fiel und — da er aus zweien, rückwärts aneinandergebundenen Menſchen beſtand, ſich zu großer Beluſtigung des Publikums nicht wieder aufrichten konnte. Und in dieſem Ballette tanzte Schröder einen Pulcinell, nachdem er den Carlos im Clavigo geſpielt hatte. War es da zu verwundern, wenn das Publikum, in Erwartung der beliebten Pulcinellcapriolen und Gliederverrenkungen, auch ſchon über den Carlos zu lachen geneigt war? Auch ein Ballett: „der Tanzbär" erſchien nach ernſten Stücken und im „Obſtſchütteln" producirte Schröder immer noch ſei-nen Fioccoſprung und ſchlug mit dem Fuße einen Korb voll Aepfel von einem hohen Geſtelle herunter**).

Dieſe Groteskſprünge und ſo manche andre Geburten der tollſten Laune — z. B. ſeine Darſtellung der Mutter

*) Der Name kam von der weißen Schäferkleidung her, die mit Roth und Gold geſäumt war.

**) Einige Jahre ſpäter tanzte er noch, nachdem er am ſelben Abend den Shylok geſpielt hatte.

Anna in der Oper Röschen und Colas, in welcher er die Arie „Ja die Tugend ist ein Schatz" mit einem Ueberschwange komischer Nuancen sang und unauslöschliches Gelächter erhielt — mußten ihm nothwendiger Weise beim Publikum den Weg zu ernsten Eindrücken verlegen.

Dem Repertoir des Jahres 1776 gab Schröder eine denkwürdige Bedeutung. Nicht nur Goethe's Stella wurde aufgeführt, — wovon die Wiederholung durch den Senat verboten wurde*) — auch den wilden Produktionen der Goethe'schen Freunde, den Kraftgenies der neuen Sturm- und Drangperiode**) zeigte er sich willfährig. Er führte Klinger's Zwillinge auf, worin er selbst den Grimaldi spielte. Ebenso brachte er Goethe's „Erwin und Elmire" und das Melodrama „Ariadne" in Scene. Ein entscheidender Tag aber war der 20. September, an welchem Shakespeare's Hamlet erschien.

Es ist ein sehr verbreiteter Irrthum: Schröder habe dies Stück, und Shakespeare's Gedichte überhaupt, zuerst dem deutschen Theater dargeboten; er war nicht der Erste, der Shakespeare aufführte, aber er hat ihm volle Aner-

*) Dasselbe geschah 1777 in Berlin, das Stück hatte noch seine erste Form und schloß mit der Doppelehe.

**) Den Namen erhielt sie durch Klinger's Drama „Sturm und Drang".

kennung, dauernden Platz auf unserm Repertoir erworben.

Die alte Bearbeitung des Hamlet, deren Inhalt der Gothaische Theaterkalender von 1779 mittheilt und wovon Eckhof eine Abschrift mit der Jahreszahl 1710 besaß, ist also zu dieser Zeit, gewiß aber auch schon viel früher, aufgeführt worden. Im Jahr 1770 spielte der Principal Ilgener in Altona den Hamlet; vielleicht jenen alten, vielleicht schon eine Einrichtung der Wieland'schen Uebersetzung. Daß Heufeld eine solche 1773 in Wien auf die Bühne brachte, ist uns bekannt, Schröder, der im Sommer 1776 eine Reise durch mehrere Städte, bis nach Wien hinunter machte, um von den theatralischen Zuständen Kenntniß zu nehmen, sah diese Bearbeitung im Juli in Prag spielen, sie hat ihn offenbar zu dem Entschluß gebracht, die Aufführung ebenfalls zu wagen.

Er nahm in Gemeinschaft mit seinem Theaterdichter Bock eine Bearbeitung vor, in welcher das Anlehnen an die früheren sehr merklich ist. Die Wieland'sche Uebersetzung lag ihr zum Grunde, die Heufeld'schen Verse des kleinen Schauspiels wurden beibehalten, ja sogar die Aufnahme von Zügen aus der alten Hauptaction nicht verschmäht. Dort giebt z. B. der Geist der Schildwache eine Ohrfeige, daß sie die Muskete fallen läßt, in Schröders Hamlet erzählt der Soldat wenigstens: der Geist habe ihm das Kasket vom Kopfe gestoßen; ein Zug, von

dem bei Shakespeare keine Spur zu finden ist. Die stärkste Concession an den Zeitgeschmack lag aber in der Nachahmung Heufelds: den Hamlet leben und zu glücklicher Regiernng kommen zu lassen. Die alte Hauptaction war dem tragischen Ausgange des Originales treu geblieben, ein beachtenswerthes Zeugniß: um wie viel weichlicher der Geschmack geworden war.

Schröder hat, das muß ihm nachgerühmt werden, vielfach mit der Bearbeitung des Hamlet experimentirt und immer mehr vom Original hinzugefügt, was er anfangs den Muth nicht hatte dem Publikum anzubieten. Er hatte, um die Handlung und das Interesse daran zu sammeln, sich zuerst auf die Haupthandlung des Stückes, und auf ein kleines Personal beschränkt, un die Zahl seiner Kunstgenossen nicht zu überschreiten, auf die er sich verlassen konnte. Im November schaltete er die bisher ausgelassene Rolle des Laertes ein, machte auch einen Versuch mit der Todtengräberscene, die aber, obwohl er die Rolle selbst spielte*), ihrer zweideutigen Wirkung wegen fernerhin fortblieb.

Die Aufführung war ein neuer Triumph für die Kunstgenossenschaft. Reinecke spielte den König mit der vollen Energie des politischen Charakters, imponirend, weltklug, genußsüchtig, unternehmend bis zum Verbrechen. Seine Frau die Königin voll weiblicher Schwach-

*) zusammen mit der des Geistes.

heit, Ophelia wurde eine der berühmteſten Rollen von Dorothea Ackermann, Schütz ſpielte den Güldenſtern, Lambrecht den Guſtav (Horatio), Schröder ſelbſt fand als Geiſt Gelegenheit ſeinen tragiſchen Beruf auf das vollſtändigſte darzuthun, ſelbſt der Vergleich mit Eckhof in dieſer Rolle fiel zu ſeinen Gunſten aus. Die volle Gewalt, welche er über ſeine hohe Geſtalt hatte, ließ ihn einen geiſterhaften, faſt ſchwebenden und dennoch imponirenden Schritt finden, ſein dumpfer Sprachton vollendete den geſpenſtigen Eindruck der Erſcheinung.

Brockmann iſt mit der Rolle des Hamlet zugleich berühmt geworden, er brachte eine bis dahin beiſpielloſe Senſation damit hervor, jedes Geſchlecht und Alter, jede Bildungsſtufe war von ihm entzückt. In Berlin, wo er zu Neujahr 1778 Gaſtrollen, und darunter zwölfmal den Hamlet ſpielte, wurde eine Denkmünze auf dies Ereigniß geſchlagen, werthvolle Kupferſtiche verherrlichten es und die ganz neue Ehre des Hervorrufs wurde ihm zu Theil. *) Faßt man indeſſen Alles, was zum Preiſe und zur Auseinan-

*) Gaſtſpiele hatten bisher nur in ſeltenen und vereinzelten Fällen ſtattgefunden. 1767 ſpielte Döbellin in Hamburg den Zamor in Alzire als Gaſt. Böck war der Erſte, der vom Mai bis Ende September 1777 von Gotha aus eine förmliche Rundreiſe auf Gaſtſpiel unternahm und ſich in Mannheim, München, Wien, Leipzig, Berlin und Hamburg mit ſehr verſchiedenem Erfolge zeigte. Unbedingt gelobt wurde er nur als Fürſt in Engels „Edelknaben", zu dem der Herzog von Gotha dem

dersetzung von Brockmanns Spiel geschrieben worden ist, zusammen, so geht doch deutlich daraus hervor, daß Brockmann sich mehr an die neuen und überaus günstigen Wirkungen gehalten habe, welche die Schröder'sche Bearbeitung darbot, als daß er sich in die ganze Tiefe der Shakespeare'schen Idee versenkt hätte.

In der Schröder'schen Einrichtung ist, bei oberflächlicher Betrachtung der Vorgänge, die Handlung des Stückes nur ein vorübergehendes schreckliches Ereigniß in Hamlets Leben, hier konnte also des Schauspielers liebenswürdiges Naturell, rasches Feuer, eindrucksfähige Beweglichkeit in wechselnden Stimmungen schon der Aufgabe ganz entsprechen. Im Originale dagegen, wo das Stück die Erfüllung von Hamlets Schicksal überhaupt

---

Schauspieler, wie dem Dichter zum Modell gedient hatte. In München, wo er am meisten gefiel, erhielt er für drei Rollen vom Intendanten 20 Ducaten und eine goldene Medaille, von der Academie der Wissenschaften eine große silberne Medaille, von den Schauspielern, bei einem für ihn veranstalteten Ehrenmahle, eine Suite von achtzehn Schaumünzen. Solche Sensation machte dort das erste Gastspiel.

Das Beifallszeichen des Hervorrufs stammt aus Italien, wurde in Deutschland zuerst an dem Ballettmeister Noverre in Wien ausgeübt. Der erste Schauspieler, dem diese Ehre angethan wurde, war Bergopzomer, — ein Effektspieler und Coulissenreißer — als er am 4. Juni 1774 in Weiße's Richard III. in Wien debütirte. In Norddeutschland wurde es nun an Brockmann nachgeahmt.

darſtellt, — der an dem Gegenſatze zu Grunde geht, welcher in ſeinen idealen Forderungen an die Welt und ſich ſelbſt, zu der Unvollkommenheit der Wirklichkeit liegt — muß die Grundſtimmung der Rolle nothwendig die rege Selbſtqual, tiefſte Melancholie und überreizte Bitterkeit, ein vulkaniſches Sichſelbſtzerſtören zeigen.

Schröder, der zwei Jahre ſpäter ebenfalls den Hamlet ſpielte, wußte dieſe aus dem Originale hervorgehende Auffaſſung auch ſeiner Bearbeitung anzupaſſen, während Brockmann die ganze Liebenswürdigkeit ſeiner Perſönlichkeit durch einen einſchmeichelnd elegiſchen Grundton der Rolle geltend machte, den er auf ſehr gefällige Weiſe zu variiren verſtand.*) Er, dem der Scherz und Spott ſo wohl ſtand, nahm z. B. ſeine Reden, als der Geiſt allgegenwärtig mit ſeinem Zuruf „Schwört! die Freunde verfolgt, „Sagſt du das? biſt du da Grundehrlich bis zu den Worten „Gieb dich zu Ruhe verſtörter Geiſt" mit dem Tone ſchäckernder Laune, während Schröder die tiefſte Erregung des Sohnesherzens dabei auszudrücken ſuchte. Brockmanns Spiel im verſtellten Wahn-

*) Das Schnupftuch ſcheint auch ihm ein bedeutendes Vehikel des Spieles geweſen zu ſein, auf einer colorirten Abbildung ſeines Berliner Hervorrufs, welche Chodowiecki ihm in's Stammbuch geſchenkt, ſieht man aus der hellblauen Schärpe, die er über dem ſchwarzen Kollet trägt, das weiße Schnupftuch lang hervorhängen.

sinn ging merklich darauf aus, das Lächerliche hervorzuheben, Schröder dagegen ließ das Erzwungene der Lustigkeit empfinden, er verrieth mehr die Wunden von Hamlets Herzen. Ja während Brockmann selbst in der Scene mit Ophelia noch das Spiel des Narren festhielt, der die Lacher auf seiner Seite hat, ging Schröder mit den Worten „geh' in ein Kloster" auf die tiefste Erschütterung aus.

Wenn man das Fortwachsen des Urtheils über Brockmanns Hamlet in den damaligen Zeitschriften verfolgt, tritt es unzweideutig hervor, daß er der Neuheit der gewaltigen Effekte, welche diese Rolle darbietet, viel von seinem Ruhm als deren Darsteller verdankt, und daß seine Liebenswürdigkeit, sein Feuer über die Mängel seiner Auffassung, die erst durch Schröders Spiel berichtigt wurden, getäuscht hat. Bei einer neuen Erscheinung von so bestechendem Reichthum, wie der Hamlet, ist es natürlich, daß das Urtheil anfangs durch den ersten Erfolg geblendet wird, auffallend bleibt es aber, daß nach Allem, was bis auf den heutigen Tag über die Rolle geschrieben und gesprochen worden ist, jene Brockmann'sche, auf die äußerliche Wirkung gestellte Auffassung, der Schröder'schen, aus der Tiefe der Shakespeare'schen Idee hervorgegangenen, gegenüber, immer noch auf der deutschen Bühne Geltung findet.

Der glänzende Erfolg, den die Aufführung des Hamlet hatte, ermuthigte Schröder, ungesäumt auf diesem Wege

fortzugehen. Schon im November deſſelben Jahres, wurde Othello gegeben*). Brockmann in der Titelrolle, Dorothea als Desdemona, Schröder als Jago riſſen zu ſo furchtbarer Senſation hin, daß die Hamburger Theatergeſchichte davon erzählt: „Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten während der Gräuelſcenen dieſer erſten Vorſtellung. Die Logenthüren klappten auf und zu, man ging davon oder ward nothfalls davon getragen und (beglaubten Nachrichten zufolge) war die frühzeitige mißglückte Niederkunft dieſer und jener namhaften Hamburgerin Folge der Anſicht und Anhörung des übertragiſchen Trauerſpiels."

Wie auffallend hatte ſich das Publikum ſeit einem halben Jahrhundert verändert, wo man die Mordſpektakel noch mit Behagen ſah! Es waren ganz neue Schichten der Geſellſchaft und viel zarter empfindende hinzugekommen.

Und doch war die Theaterpraxis von den alten blutigen Gewohnheiten noch nicht ganz geſäubert. Immer noch — und bis in unſer Jahrhundert hinein — beſtrebte man ſich Verwundungen nicht nur durch aufgelegte rothe Farbe, ſondern durch rothe Wolle und Lappen, ja durch Vergießung rother Flüſſigkeit recht täuſchend darzuſtellen. Wenn Othello den Jago über den Kopf

*) Mit dieſem Stücke war Döbellin ſchon am 29. April 1775 in Berlin vorangegangen, aber ohne dauernde Wirkung.

hieb, mußte dieser schlechterdings unter dem Barett eine Blase voll Theaterblut haben, die er mit der, nach der Wunde greifenden Hand zerdrückte, so daß bei den Worten „ich blute, doch ich lebe," das Blut ihm über's Gesicht strömte.

Dieser Effekt bestand wenigstens schon 150 Jahre auf der Bühne, wir erinnern uns, daß es bei den englischen Comödianten hieß*): „welches so in den Hut gemachet werden kann, daß es Blut giebet."

Die Hamburger Theatergeschichte erzählt weiter: „Ungeachtet dieser lautbaren, notorischen Unfälle, ward Othello am folgenden Tage wieder gegeben, doch bei nicht sehr vollem Hause. Die Direction beschloß daher weislich, die dritte Vorstellnng mit Veränderungen anzukündigen. Diese bestanden in Auslassung oder Milderung gräßlicher Scenen und Ausdrücke, Desdemona und Othello, der seinen Irrthum einsehen mußte, wurden am Leben erhalten. So ward das Stück am 5. December wieder bei vollem Hause gegeben."

Durch solche Concessionen**) wurde der größte Dichter dem deutschen Repertoir gewonnen. Schröder beeiferte sich, seine Siege zu verfolgen, der Glanz seiner Direction, der Glanz der Hamburger Schule stand in voller Sonnenhöhe, leider auch in seiner Sonnenwende,

*) Siehe 1. Band S. 169.

**) die sich übrigens bis in unsre Tage wiederholt haben.

die schöne künstlerische Genossenschaft fing an, sich allgemach aufzulösen.

Im October 1774 schon war Frau Sacco*), geb. Rischar abgegangen, sie war wenig beschäftigt gewesen, hinterließ daher keine große Lücke.

Im Mai 1775 aber hatte der Tod Charlotte Ackermann in der Blüthe des achtzehnjährigen Lebens hinweggerissen. Die Trauer der Stadt äußerte sich in der ausschweifendsten Weise; die Theatergeschichte hat nichts Aehnliches zu berichten. Als die Nachricht des Todes an die Börse kam, entstand in dem summenden Schwarme eine Todtenstille. Der Begräbnißtag gab der Stadt das Ansehen einer Landestrauer. Die Bühne war acht Tage lang schwarz behangen, das Publikum ging schwarz gekleidet in's Theater. Gedichte, Nachrufe, Aufforderungen und Debatten über ein zu errichtendes Denkmal, nahmen kein Ende. Und alle diese beispiellose Liebe und Verehrung konnte doch den starren Bann nicht lösen, unter dem der Stand noch immer lag, dem die Verblichene angehört hatte. Für ihr Denkmal war kein Platz zu erlangen, auch nicht auf dänischem Gebiet, der Plan mußte unausgeführt bleiben und der Senat, der es anstößig fand, von einer Schauspielerin so viel Wesen zu machen, verbot alle ferneren Zeitungsartikel über sie.

*) Ihr Mann war Tänzer und Ballettmeister.

Auch dieser Verlust war für das Personal noch nicht geradezu verderblich. Dorothea Ackermann, Frau Schröder, Frau Reinecke waren noch allen Forderungen gewachsen und in Betty Reimers wurde ein artiger Nachwuchs gewonnen. Zu Ostern 1777 aber riß der Abgang des Reinecke'schen Ehepaares eine sehr empfindliche Lücke, die sich gleich bei der Erscheinung von Julius von Tarent bemerklich machte, obschon Schröder den alten Fürsten mit äußerster Sorgfalt spielte*). Indessen trat die treffliche Frau Stark zur Gesellschaft, Frau Mecour wurde wieder gewonnen, beide jetzt für alte Fächer, und der rührigste Fleiß brachte noch immer große Resultate hervor. Das gerettete Venedig von Ottway, worin Schröder den Priuli, der Barbier von Sevilla von Beaumarchais, worin er den Bartolo unübertrefflich, Schütz den Figaro sehr gewandt und zungenfertig spielte, zeichneten sich aus und im Shakespeare'schen Repertoir wurde mit dem Kaufmann von Venedig (24. November), worin Schröder den Shylok schuf, mit Maaß für Maaß und der Comödie der Irrungen (in Großmann's Bearbeitung) vorgerückt.

Jetzt aber geschah ein zerstörender Riß in die Genossenschaft. Brockmann trat am 5. März 1778 als Esser ab und folgte einem Rufe nach Wien. Schütz und Frau

*) Er hatte seinen Gang dafür lange und dauernd geübt, da man ihn für Rollen der Art zu leicht gefunden hatte.

Mecour gingen ebenfalls ab sammt dem Theaterdichter Bock, und Dorothea Ackermann, die trotz ihrer Erfolge mit Widerwillen dem Theater angehörte, heirathete den Professor Unzer und schied am 19. Juni in Weiße's Romeo und Julie von der Bühne.

So war das bisherige Ensemble gänzlich zerrissen.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß Schröder sehr bald ein neues, nicht weniger treffliches hätte bilden können, es traten binnen Jahr und Tag wieder Talente hinzu, welche später berühmt wurden, aber Schröder war zum Theil der Directionsmühen herzlich überdrüssig, die ihm obenein so überaus kärglich vergolten wurden*), theils trieb ihn künstlerischer Ehrgeiz, sein Genie in weiteren Kreisen glänzen zu lassen. Um so rastloser und ausschließlicher warf er sich jetzt auf die Vollendung der Aufgaben, die er seiner Schauspielkunst gestellt hatte. Er

*) Für seine Gesammtthätigkeit als Director, Ballettmeister, Schauspieler, Tänzer und eventuell Sänger gab seine Mutter ihm nicht mehr als wöchentlich 16 Thlr., die er schon zur Zeit der Entreprise bezogen hatte. Seine Frau erhielt als erste Schauspielerin und Tänzerin wöchentlich 5 Thlr. Schröder mochte keine größeren Ansprüche machen und seine Mutter nahm es ruhig hin, daß seine Bemühungen nicht nur die von Ackermann hinterlassene Schuldenlast tilgten, sondern ihr auch noch ein Vermögen erwarben, mit dem sie sich bequem zurückziehen konnte. Es schmeichelte Schröders Stolz, auf solche Weise die unverantwortliche Vernachlässigung zu vergelten, die er in seiner Jugend erfahren hatte.

gab das Ballett auf, tanzte zum letztenmale am 2. März 1778 in der Maskerade, verließ mit dem Truffaldino das Bedientenfach gänzlich und concentrirte seine Kraft auf das Charakterfach.

Wenn er bisher bei seiner Direction seine eigne Ausbildung und Förderung als Schauspieler schon wesentlich im Auge gehabt hatte, so geschah das jetzt fast ausschließlich. Christ, der an Brockmanns Stelle getreten war und schon damals das Fach der Chevaliers, insbesondere den Riccaut vortrefflich spielte, obschon sein österreichischer Dialekt und sein treuloses Gedächtniß ihm sehr hinderlich war — konnte gleichwohl im Trauerspiele Brockmann nicht ersetzen und ging daher, schon nach einem Jahre, der Vergleichung mit ihm aus dem Wege. Schröder hatte keine Lust mehr daran, ihn zu fördern, wie er es mit Brockmann gethan. Er benutzte ihn noch um den Hofmeister von Lenz aufzuführen, ein Stück, das er mit vieler Mühe und Ueberlegung bühnengerecht gemacht hatte, um den Goethe'schen Jugendgenossen Raum auf dem Repertoir zu schaffen. Es glückte nicht, obschon Schröder und seine Frau als Major und Gustchen vortrefflich spielten.

Durch das Ehepaar Stägemann kam die Oper wieder mehr in Aufnahme, der es Schröder nun auch überließ, vor den Riß zu treten.

Er aber brachte am 17. Juli Shakespeare's König Lear in Scene, dessen Darstellung allgemein für das Vollendetste seiner tragischen Kunst erklärt worden ist,

trat am 23. October als Hamlet*) auf, ließ den 17. November Richard II. folgen und am 2. December den Falstaff in einer Zusammenziehung beider Theile von Heinrich IV. Nur sechszehn Tage später erschien er in der Rolle des Calderon'schen Alcade de Zalamea, den er zum Amtmann Graumann verwandelt hatte**). Dann folgte er Döbbelins Einladung nach Berlin und spielte dort zwölf Tage nacheinander, in den letzen sechs Tagen nur den Hamlet. Die enorme Arbeit dieses Jahres hatte 36 neue Stücke in Scene und ihm 25 neue Rollen gebracht, und welche Rollen!

Daß im Jahre 1779 Schütz und Borchers zurückkehrten, Renschüb (Büchner) vom Gotha'schen Theater zur Gesellschaft trat, der damals vier und zwanzigjährige Fleck am 20. Mai als Gloster im Lear debütirte und seine künftige Größe deutlich ankündigte, alles das reizte Schröder nicht mehr, den Glanz der Hamburger Gesellschaft wieder herzustellen. Zu guter Letzt gaben auch noch Geld- und Rollenforderungen, mit denen im September

---

*) Hamlet war mit reißender Schnelligkeit zum Zugstücke auf allen Bühnen geworden, alle Schauspieler drängten sich zur Titelrolle, selbst Schauspielerinnen, wie die schöne Frau des Prinzipals Abt, versuchten sich daran.

**) Das hieß in der herrschenden Mode des Nationalisirens zu weit gehen und mißlang deshalb. Auch Stephanie scheiterte daran in seiner Bearbeitung unter dem Titel „die Soldaten auf dem Marsch."

die bedeutendsten Mitglieder in Masse auftraten, völlig den Ausschlag und veranlaßten Schröder zu einer summarischen Aufkündigung des ganzen Personales. Unter den Resultaten des letzten Jahres verdienen noch seine Darstellungen des Diderot'schen Hausvaters, des Wegfort in Sprikmanns Schmuck, — eine seiner berühmten Rollen — genannt zu werden; ferner Shakespeare's Macbeth, den er am 21. Juni in Scene brachte und die Hauptrolle spielte, Viel Lärm um nichts in einer mißglückten Bearbeitung von Engel „der Vermählungstag" den 20. September, worin er die Rolle des Benedict spielte, ferner Lessing's Philotas und gab im Januar 1780 Großmann's allbeliebtes Lustspiel „Nicht mehr als sechs Schüsseln", worin Borchers als Hofrath vortrefflich war.

Am 3. März 1780 aber schloß Schröder als Odoardo in Emilia Galotti seine erste Direction und die Existenz der Ackermann'schen Gesellschaft; denn seine Mutter wußte zu gut, daß sie ohne ihren Sohn die Prinzipalschaft nicht fortführen konnte, sie überließ ihr Theater einer Actiengesellschaft, welche unter dem Vorstande des Etatsraths von Vogt mit dem besten Willen: die Intentionen der Entreprise von 1767 zu verfolgen, unternahm. Schröders Frau blieb im Engagement bei dieser neuen Direction, ihn trieb es unaufhaltsam fort, auf einer größeren Reise seinen Ruhm zu verbreiten und seine Kenntniß zu erweitern.

Ueberblickt man die wichtigen Resultate, welche

Schröder's erste Direction hervorgebracht, so steht das eine obenan: daß Shakespeare für die deutsche Bühne gewonnen wurde.

Damit war die Grundlage für die Erziehung unsrer Kunst abgeschlossen. Was Lessing, gestützt auf den älteren Einfluß Moliere's, gewollt, das war nun in Erfüllung gegangen.

Die volle reine Wahrheit der menschlichen Natur, die Lessing der Schauspielkunst bieten wollte, in Shakespeare war sie vollendet. Hier war sie in aller Mannichfaltigkeit des Lebens, in allen kleinen Einzelheiten der vertraulichen Natur, aber in einer Großartigkeit der Auffassung, so überall aus dem Ganzen und Vollen geschnitten, daß der Darsteller an seiner Rolle wachsen mußte.

Hier war die sichre Zeichnung der Charaktere, die auch den scheinbaren Widerspruch in ihre grandiose Consequenz einschloß, wie bei Lessing, nur kühner noch. Hier war die höhere Klasse der Schule eröffnet, die Lessing gestiftet, in welcher der Dichter den Schauspieler denken lehrt und ihm doch, bei allem Reichthum des Gebotenen, die ganze Ausführung der Bildung übrig läßt, ihn sicher leitet und doch von seiner Erfindungskraft noch so viel erwartet. „Nie" — sagt Gervinus — „hat ein Mann auch nur entfernt wieder die Einsicht Shakespeare's gehabt, in das Verhältniß eines Schauspieltextes zu den Leistungen des Spielers; wenn wir nicht Lessing auf seiner Spur finden wollen. Seine Zeit

kannte noch nichts von der Unnatur, Schauspiele für die Lektüre zu schreiben; und wer Shakespeare liest ohne die Blindheit des Vorurtheils, das Alles vortrefflich findet, ohne zu wissen warum, wird überall beobachten können, daß die Schroffheiten der Zeichnung, die Trockenheit der Umrisse, eine gewisse grelle Symmetrie in der Disposition und Wahl der Charaktere und Handlungen häufig verursachen, daß in seinen Stücken das Gerippe aus dem poetischen Körper vorscheint, was nur durch die Darstellung vergütet, durch eine gute Darstellung aber auch ganz und völlig vergütet wird. Shakespeare's Stücke sind viel zu reich an Weltkenntniß, fesselnden Charakteren und mannichfaltiger Weisheit, als daß sie bei der Lektüre nicht im Einzelnen verweilen, zerstreuen und durch die Beschäftigung des Kopfes mit dem Detail die volle Wirkung des Ganzen auf das Gemüth stören sollten. Der fortschreitende Gang der Aufführung hindert dies Ausruhen auf dem Einzelnen, ihre Lebendigkeit läßt nicht zu, daß es verloren werde, die Arbeitstheilung der Schauspieler, von denen Jeder seine Rolle vorbedacht hat, hilft uns über alles Kopfbrechen hinweg und die Darstellung befriedigt unsere Einbildungskraft ohne Anstrengung. Ein Shakespeare'sches Stück, ist wie eine Zeichnung ohne Farbe; es verhält sich ähnlich zu der Darstellung, wie ein Operntext zur musikalischen Ausführung."

Und wodurch hatte denn Shakespeare dies naturgemäße Verhältniß des Gedichtes zu seiner Darstellung mit

so sichrem, für alle Zeiten mustergültigem Takte getroffen? Was war es, das ihn die segensreiche Wirkung Moliere's*) auf unsre Kunst wiederholen, nur nach Verhältniß seines Genies unendlich tiefer greifend wiederholen ließ?

Shakespeare und Moliere waren Schauspieler, das ist der Schlüssel zu ihrer, alle andern dramatischen Dichter überragenden Wichtigkeit.

Ihre Werke waren nicht aus literarischen Gesichtspunkten, sondern aus der unmittelbaren künstlerischen Thätigkeit, aus einer Art von praktischen Intuition hervorgegangen. Beider Werke waren ganz einfach aus dem natürlichen Verfahren aller Schauspielgenossenschaften entstanden, wonach die Fähigen unter ihnen für neuen Stoff für ihre Darstellungen sorgten. Das war von den Begründern des spanischen Theaters, den Schauspielern Lope de Rueda, Alonso de la Vega und Pedro Navarro geschehen, unter unsern Bürgercomödianten von Rosenplüt bis Hans Sachs und weiterhin von den Berufsschauspielern, in Frankreich von dem ersten Reformator Jodelle und später von Moliere, dem Schöpfer des neuen volksthümlichen französischen Drama's, und dasselbe hatte der größte Dramatiker aller Zeiten, der Schauspieler Shakespeare zum Besten seiner Kameraden gethan.

Was Moliere und Shakespeare von der Unzahl von dichtenden Schauspielern unterscheidet, ist nichts Anderes,

*) Siehe 1. Bd. S. 231. 2. Bd. S. 119.

als was die wenigen wahrhaft großen, unter den gelehrten Dichtern, über die Legion ihrer Berufsgenossen erhebt: die Größe des Genies; daß aber Moliere und Shakespeare alle, auch die größten gelehrten Dichter an wahrhaft dramatischer Kraft übertroffen haben, das kann nur darin begründet sein, daß sie eben Schauspieler waren, daß sie aus innerster Bewegung des theatralischen Darstellungstriebes dichteten, daß sie die Vertrauten der Geheimnisse des dramatischen Lebens waren.*)

Und darum vermochte Shakespeare die für seine Wahrheit vorbereitete Hamburger Schule zu so raschen Erfolgen zu führen, weil alle Rollen seiner Stücke — wie die Moliere'schen — bis in die einzelnen Wirkungen vom Dichter theatralisch ausgeprobt und innerlich durchgespielt waren; die schauspielerische Geschicklichkeit darin ist fast eben so bewundrungswürdig als die dichterische Größe. Darum konnte Schröder sagen: daß der Natursohn Shakespeare ihm Alles so leicht und zu Dank mache, und jeder Schauspieler, der nur vertrauensvoll und hingebend mit ihm in die Tiefen untertaucht, wo er schöpft, der wird sich reichbegabt und wohlbehalten fühlen. Denn überall sieht er sich bei dem Wesentlichen seiner Aufgabe: bei der Darstellung der menschlichen Natur gehal-

*) Lessing wirkte darum so heilsam, weil er durch Einsicht und Anschauung wenigstens sich auf den Standpunkt stellte, den Moliere und Shakespeare ihrem Berufe nach einnahmen.

ten, die Pracht der gedankenreichen Sprache ist nur ein Ausfluß der inneren Fülle der Gestalten, sie ist überall charakteristisch, nirgends beeinträchtigt sie das warm pulsirende Leben und macht sich für sich selbst bloß rednerisch geltend. Die Charaktere wachsen von Moment zu Moment und alle sind theatralisch aptirt, nichts Versäumtes hat der Darsteller nachzuholen, nichts Nebensächliches oder Ueberflüssiges ist ihm im Wege, jeder Zug nach dem großen dramatischen Gesetze der Zweckmäßigkeit gemessen und dem Schauspieler bequem zurecht gelegt, der, gleichsam an der Hand seines großen Kunstgenossen, von einer Wirkung zur andern geführt wird. Und Shakespeare hat der Schauspielkunst Effekte verschafft, die bis heute selbst von dem empressirtesten Raffinement nicht übertroffen worden sind; so geschickt in ihrem Bau, so berechnet in ihrer Steigerung, so hinreißend auf ihren Gipfelpunkten und dabei scheinbar so unvorbereitet, so natürlich, als könnte es nicht anders sein, als wüchsen sie aus der innersten Nothwendigkeit hervor.

In Shakespeare ist der alte Zwiespalt zwischen Dicht- und Schauspielkunst auf das Vollkommenste aufgehoben, in ihm durchdringen sich beide, und jede will nur für die andre gelten und jede führt die andre zu den vollkommensten Triumphen.*)

Seine Dichtergröße steht längst über allem Zweifel,

*) S. 1. Bd. S. 111 — 113.

aber nicht genug erkannt ist es, wofür doch jedes Blatt seiner Gedichte zeugt, daß — wenn auch in seinem Theater-Leben eine schwache Stimme oder was sonst ihn gehindert hatte sich in den größten Rollen geltend zu machen, — Shakespeare doch eines der bedeutendsten Schauspielertalente gewesen sein muß.

Und dieser dramatische Heros, dessen germanische Stammverwandtschaft ihn bald völlig zu dem Unsern machte, wurde durch Schröder für unsre Kunst geworben.

Die Bearbeitungen, in welchen Schröder seine Stücke unserm Repertoir einverleibte, sind sehr getadelt und sehr gelobt worden — selbst von Goethe. Erwiesen ist, daß sie die einzige mögliche Art waren diese Werke der damaligen Zeit anzueignen. Allen andern Bearbeitungen ist es mißlungen; Heufeld's, Stephanie's, Großmann's, Brömel's, Engel's, Schink's mißfielen entweder oder erhielten sich nicht. Und seltsam, daß alle diese Literaten von dem Mangel an Anerkennung der Shakespeare'schen Größe ausgingen, Alle glaubten sie: seinen Stücken hinzuthun, mit Pfennigen aus ihrem Bettelsacke den Millionair unterstützen zu müssen. Der Schauspieler Schröder allein traf das richtige Prinzip: daß Shakespeare nur durch Hinweglassungen für die Bühne eingerichtet werden dürfe.

Freilich befolgte er es nicht ganz gewissenhaft, aber seine Veränderungen bestehen nur in kleinen Aeußerlichkeiten, die dem Geschmack seiner Zeit zur Last fallen.

Die Art nun, wie er die Stücke beſchnitt, war zum Theil durch die damalige geringe Anzahl fähiger Darſteller, andern Theils durch die feſt gewordene Gewohnheit des Publikums an Einheit der Zeit und des Ortes geboten, und ebenſo wie die proſaiſche Sprache erklärt der bürgerlich gewordene Geſchmack die Hinweglaſſung ſchroffer Gegenſätze und furchtbarer Situationen. Dennoch ſind wir bei der Unterdrückung von einigen tragiſchen Motiven oder Kataſtrophen verſucht anzunehmen, daß Schröder den Geiſt der Shakespeare'ſchen Schöpfungen viel weniger, als den Vortheil ihrer theatraliſchen Effekte verſtanden habe.

Daß er z. B. den tragiſchen Ausgang des Hamlet und Othello nicht durchzuſetzen ſuchte — wie er doch oft viel unwichtigere Dinge mit äußerſter Hartnäckigkeit verfocht — hatte doch wohl ſeinen Grund darin, daß ihm ſelbſt nicht genug daran gelegen war. Daß er im Lear die Theilung des Reiches und Verſtoßung der Cordelia fortließ, in Richard II. die ganze erſte Hälfte der Hauptrolle unterdrückte, den König in ſeinem deſpotiſchen Uebermuthe gar nicht zeigte, die tragiſche Verſchuldung aufhob oder verhüllte und ſo die Idee beider Stücke lähmte, dazu war keine äußere Nöthigung vorhanden und es muß wohl auf die kleinliche Effektberechnung geſchrieben werden: daß die Rollen ſich mehr in Gunſt beim großen Publikum ſetzen und den Darſteller beliebter machen, wenn ſie ſo viel als möglich nur mitleidswerth erſcheinen.

Wir brauchen uns über dieſe Schwächen in Schröders

Verfahren nicht zu täuschen, um demungeachtet sein Verdienst, uns Shakespeare erworben zu haben, im ganzen Umfange anzuerkennen; und zuletzt muß uns doch der Erfolg seines Verfahrens als dessen Rechtfertigung gelten.

Daß Schröder außerdem auch lebhafte Sympathie für die neuen Erscheinungen der vaterländischen Dichtkunst zeigte, haben wir gesehen. Er hat die Wagnisse der Sturm- und Drangperiode getheilt und durch sein Beispiel das Mögliche gethan, um die Schauspielkunst in Verbindung mit der literarischen Bewegung zu erhalten. Dabei verdient die ehrfurchtsvolle Scheu erwähnt zu werden, mit welcher er von der Aufführung von Lessings, 1779 erschienenem, Nathan dem Weisen abstand, obschon er sich bis ans Ende seiner Laufbahn mit dem Wunsche trug. Er veranstaltete vor einem gewählten Kreise eine Vorlesung davon mit vertheilten Rollen, er selbst las den Nathan und den Patriarchen und letzteren besonders zur höchsten Bewunderung. Rein von dem outrirten Kanzelton, in den späterhin die Rolle gezogen worden ist, flossen die Aeußerungen der Unduldsamkeit so vornehm und sanft und salbungsvoll von seinen Lippen, als hätte Lainez sich mit dem Kardinal von Lothringen vor den Augen des französischen Hofes unterredet. Trotz der großen Wirkung aber, welche diese Probelesung hervorbrachte, wagte Schröder dennoch nicht, das Kleinod seiner Bewunderung einem zweifelhaften Erfolge vor dem Theaterpublikum Preis zu geben und die Vorstellung, welche Döbbelin

in Berlin im Jahr 1783 unternahm, lobte seine Zurückhaltung.*)

Dem Einflusse Schröders auf das Repertoir entsprach der auf die Schauspielkunst, er selbst drängt sich der Betrachtung als das merkwürdigste Resultat seiner Schule auf. Dreizehn Jahre schon war er bei der Bühne, ohne seiner tragischen Kraft bewußt zu werden oder sie der Ausbildung werth zu halten, und vollendete nun in sechs Jahren — freilich bei völlig freier Verfügung über alle seiner Absicht dienlichen Rollen — den Weg von der fast ausschließlich niedern Komik bis zur Höhe des Kothurns im Lear.

Gewiß war dieser Bildungsweg die Ursache vieler Vorzüge in Schröders tragischem Spiele. Er hatte die ganze Stufenleiter der menschlichen Zustände, vom Lächerlichen bis zum Erhabenen durchgeprüft, er war der innige Vertraute menschlicher Eigenthümlichkeit geworden, seine Gestalten verloren nie den Boden unter den Füßen, nie ist es ihm begegnet, sich in ein hohles Pathos zu verirren. Er hatte an seiner Person den historischen Entwicklungsgang der Kunst überhaupt wiederholt, die auch von der komischen Darstellung der umgebenden Wirklich-

*) Ich erinnere daran, daß Lessing selbst die Zeitstimmung so unvorbereitet für eine Theatervorstellung seines Gedichtes hielt, daß er sagen konnte: „Heil der Stadt, in welcher dereinst Nathan der Weise zuerst aufgeführt werden kann.“

keit angehoben und von diesem sichern Boden erst die Höhe der Ideale bemessen hatte. Schröders Beispiel sollte um deßwillen als ein Vorbild der Methodik bei der Erziehung junger Talente gelten, die allemal zuerst am Lustspiele und bürgerlichen Drama ihre Kräfte üben und dann erst zu höheren Aufgaben der idealen Gattung zugelassen werden sollten; mit denen sie jetzt in verkehrter Weise anzufangen pflegen.

Daß Schröders Schule sich, auch im Ton des Trauerspieles, der bürgerlichen Sphäre noch wenig enthoben, daß die Ideale dieser Theaterperiode alle der Wirklichkeit viel näher gestanden, als wir es heut ertragen würden, verschuldete nicht die Schauspielkunst, sondern der Standpunkt des Geschmackes überhaupt und die dichterische Sprache der damaligen Literatur.*) Mit der Alexandrinersprache war die Feierlichkeit aus der Tragödie, die Grazie aus dem Lustspiele gewichen, welche allerdings affektirt waren und nicht erhalten werden durften, aber doch den Darstellungen einen gewissen Styl gegeben hatten, der bei prosaischer Sprache und natürlicherem Spiele viel schwerer zu finden und zu erhalten ist. Schröder hat sich jedenfalls — und das bezeugen ihm selbst seine Kunstgenossen, deren Urtheil, wenn es nicht gerade durch

*) Gervinus erinnert daran: wie Shakespeare von Wieland übersetzt war und wie in den 70er Jahren noch Homer von den Ersten der Nation betrachtet, verstanden und übersetzt ward.

Leidenschaft getrübt ist, doch immer das Zuverläßigste bleibt — Schröder hat sich durch eine großartigere Auffassung der Natur schon in dieser Periode ausgezeichnet, auch den Altmeister Eckhof darin überragt. Schon in seinen komischen Rollen trat diese Eigenschaft als eine wesentliche hervor, er stützte sich nicht auf kleine Mittel, wiewohl er aus unerschöpflicher Erfindungskraft seine Rollen immer neu auszustatten wußte, Alles ging aus der individuellen Natur hervor, die in seinen Gestalten lebte. Gewiß ist, daß seine komischen Rollen die unmittelbarsten, aus der vollen Kraft und Lust seines Genies hervorgehenden waren. Die bürgerlichen, redlich drolligen Charaktere, wie der Essighändler, Vater Rode u. s. w. standen diesem an intensiver Kraft am nächsten. Der Anstand der Männer von Welt war ihm äußerlich allerdings zu eigen, seine Tanzkunst lehrte ihn sich gleichgewichtig und mit ungezwungener Leichtigkeit tragen, die eigentliche Vornehmheit aber, den Ton der feinen Welt hatte er dennoch nicht in seiner Gewalt; auch er war bisher zu fremd in Kreisen höherer Bildung, auch er hatte bis zu seinem dreißigsten Jahre, da er sich verheirathete, viel in Wirthshäusern gelebt.

Bei seinen tragischen Darstellungen blieb das durch das Studium Vermittelte, das mit Bewußtsein objectiv Geschaffene, für des Kenners Auge bemerkbar; aber was diesen Schöpfungen an unmittelbar hinreißender Innigkeit und Gewalt abgehen mochte, das wurde reichlich

durch eine sichre, ganz aus der Intention des Gedichtes geschöpfte Auffassung, durch ein genaues Verständniß aller einzelnen Motive, durch reiche Erfindung anziehender Details, durch die Energie eines genialen Kopfes und die naturgetreue Darstellung aller Leidenschaften überwogen. Die Unzulänglichkeit seines hohen und dumpfen Organes war allerdings störend, man hörte, daß er zum Tragöden nicht geboren war, aber die außerordentliche Kunst seiner Rede, die Elasticität und Volubilität seiner Sprache täuschte bald über die Mängel seiner Stimme, die er sogar geschickt genug war zu Vorzügen des Ausdrucks zu benutzen. So lobte man das erschütternde Kreischen seiner Zornesausbrüche und merkte nicht, daß dies ein bloßer Behelf des Künstlers war.

Daß also auch die tragischen Darstellungen Schröders die Bewunderung verdienten, welche seinen Leistungen mit einer Unbedingtheit zu Theil wurde, die vor und nach ihm ohne Gleichen ist, das leidet keinen Zweifel.

Um schließlich das Maaß der, in den neun Jahren seiner Direction, geleisteten Arbeit zu übersehen, muß man auch seine schriftstellerische Thätigkeit hinzurechnen. Er hatte in dieser Zeit 25 Stücke theils aus dem Englischen übersetzt, theils bearbeitet, verändert und eingerichtet.

Daß es für die Bewältigung all' dieser Arbeiten gerade seines eigenmächtigen Naturells bedurfte, daß er unbedingt und rücksichtslos verfahren mußte, ist eben so

begreiflich, als daß dadurch wiederum auch verderbliche Rückschläge nicht ausbleiben konnten. Schröder brauchte freien Spielraum zu seiner Entwicklung, und was er so scharf an Eckhof getadelt: daß er rollensüchtig, daß er ein Allesspieler sei, das mußte er nun selbst in vollem Maaße werden und dadurch nicht wenig zu Unzufriedenheit und endlich zur Sprengung seiner trefflichen Kunstgenossenschaft beitragen. Ja man kann den großen Mann selbst von kleinen Comödianterien nicht ganz freisprechen.

Am merkwürdigsten bleibt es, mit welcher Eifersucht er Eckhofs Ansehen bis zu dessen Tod betrachtet hat und wie es ihn stachelte darüber zu triumphiren. Auf seiner Reise im Jahr 1776 hatte er in allen Städten, die er besuchte, die Einladungen zum Gastspiele abgelehnt, in Gotha aber verweilte er volle vier Tage und sagte Jedermann, daß er einer Aufforderung zum Spielen gern und leicht folgen würde, er habe die Kleider zum Essighändler und Vater Rode im Koffer. Sein Gelüsten: durch seine reicher begabte Natur, die jetzt zu voller Meisterschaft gereift war, Eckhofs untergehendes Gestirn noch im Scheiden zu verdunkeln, scheiterte an dem Takt des edeldenkenden Herzogs, der sogar jede persönliche Annäherung mit Schröder vermied.

Noch hatte die gewaltige Anstrengung dieses Lebensabschnittes den Charakter Schröders nicht zu dem Gleich-

gewichte und der Reife kommen lassen, welche das Total seines Lebens zu einer so merkwürdigen sittlichen Erscheinung macht, aber schon war eine auffallende Veränderung mit ihm vorgegangen. Die sichre Haltung, welche ihm die Ausübung der Directorialgewalt, die Erlangung seiner Meisterschaft gegeben, hatte ihm allgemein Achtung verschafft und er wußte diese auf seinen Stand zu übertragen. Er gewann der Bühne immer vielseitigeren Antheil; seine Abendgesellschaften gaben den Mittelpunkt für einen gewissen Kreis der Intelligenz ab; er war der erste Schauspieler, der trotz seiner beschränkten Mittel ein Haus machte und dadurch zu einer gesellschaftlichen Macht wurde.

Ueberhaupt hat nicht leicht Jemand das bedenkliche Gebiet der Oeffentlichkeit mit mehr Takt beherrscht als Schröder und er darf in der Schauspielkunst darin als Muster gelten. Er hatte den glücklichen Humor, sich zu jeder Concession an den Ungeschmack des Publikums herzuleihen und daraus allmählig die Fäden zu drehen, an die er zuletzt das Publikum vor den Triumphwagen der guten Sache spannte. Er bequemte sich zu Allem und setzte damit zuletzt das Beste durch. Dabei begünstigte es ihn freilich, daß er im Theaterleben aufgewachsen war, daß er keinen ecklen Geschmack mitbrachte, sondern der bessere in ihm sich mit seiner Thätigkeit erst entwickelte. Das zeugt aber eben für den inneren Adel seiner Natur, daß alles Schöne und Bedeutende, das sein Genie entdeckte oder das jugendlich bewegte Kunstleben jener Zeit ihm zuführte,

augenblicklich in ſeiner Seele Wurzel ſchlug, daß er jede bedeutende Erwerbung zu künſtleriſchem und ſittlichem Nutzen bleibend anzulegen verſtand. Dadurch gewann er ſich und der Bühne ſo großes Anſehn, daß er zuletzt eine förmlich imponirende Stellung dem Publikum gegenüber einnehmen durfte.

Als z. B. Heinrich IV. am erſten Abende nicht den von ihm erwarteten Beifall fand, trat Schröder zur üblichen Ankündigung der nächſten Theatervorſtellung ſelbſt hervor und ſagte: „In der Hoffnung, daß dieſes Meiſterwerk Shakespeare's, welches Sitten ſchildert, die von den unſrigen abweichen, immer beſſer wird verſtanden werden, wird es morgen wiederholt.“ Dadurch verſchaffte er dem Stücke noch in demſelben Monate drei volle Häuſer und ſeinem Spiel als Falſtaff gerechte Anerkennung. Er ging darauf aus, einen neuen Standpunkt für die Schauſpielkunſt zu erobern, die ſich bisher nur im Bettlertone, als von Huld und Gnade des Publikums abhängig, vernehmen ließ. Schröder vindicirte ſeinem Stande das natürliche Recht: in Entſcheidungen des Kunſtgeſchmacks den Vortritt zu nehmen.

Deutſchland hatte noch keinen Schauſpieler gehabt, in dem der Energie einer genialen Schöpfungskraft, durch richtigen Verſtand und beſonnenen Geſchmack ſo die Waage gehalten worden wäre. Er beſaß die Eigenſchaften alle, deren jede einzelne ſchon Künſtler groß zu machen pflegt. Er war der genialſte deutſche Schauſpieler und zugleich

der schulmäßigste und von der Natur bestimmt, den Höhenpunkt in der Produktionskraft unsrer Kunst zu repräsentiren.

Wir werden sehen, mit welcher Würde und Energie er in späteren Lebensphasen diese Stellung zu behaupten wußte.

X.

Ueberblick der theatraliſchen Organiſation.

Nicht gering waren die Fortſchritte, welche unſer Theater, während der ſiebenziger Jahren, auch hinſichtlich ſeiner äußeren Einrichtung und Feſtſtellung gemacht hatte.

In Berlin freilich blieb der Zuſtand der Prinzipalſchaft bis zu Friedrichs II. Tode; die deutſche Schauſpielkunſt ſollte dem größten Fürſten des Jahrhunderts nichts zu danken haben. Döbbelin hatte nach Koch's Tode 1775 das Theater übernommen und es wenigſtens zu einem ſtehenden erhoben. Nur in der Stadt ſelbſt wechſelte er zu Zeiten mit Vorſtellungen im Schauſpielhauſe auf der Behrenſtraße und in dem am Palais Monbijou ab. Auch in der zweiten Reſidenz, in Potsdam war unter dem Schutze des Kronprinzen ſchon für die Geſellſchaft der Schuch'ſchen Kinder ein Theater in der bisherigen griechiſche Kirche eingerichtet worden, in welchem zu Zeiten Vorſtellungen Statt fanden.

Döbbelin, wenn gleich als Schauspieler durch seine Haupt- und Staatsactionsmanieren unleidlich und leider für sein Talent sehr eingenommen, war doch als Director durch seine ruhelose Unternehmungssucht dem theatralischen Leben förderlich. Er hat wenigstens bereitwillig und thätig zugegriffen, wo die neue Bewegung der Zeit Anregungen gab und die Theaterlust in Berlin erhalten. Freilich wurde der Oper davon fortdauernd der größte Theil gegönnt und Ballett und Spektakelstück, kurz das Futter für die Schaulust, engten den Raum für die höhere Schauspielkunst empfindlich ein. Das Personal zählte schöne Talente, sie wechselten aber ihre Plätze zu häufig, um sich zu sichrem Zusammenspiel verständigen zu können. Brückner, der jetzt edle Väter, seine Frau, die komische Mütter spielte, Döbbelin's Tochter, in ersten Liebhaberinnen überaus gefeiert, der aber der Modeton der Weinerlichkeit etwas eigen war, Frau Mecour, Langerhans trefflich in komischen Charakterrollen, Böheim als erster Liebhaber, Reinwald, Witthöft, Alexi, Labes als Komiker beliebt, waren am längsten heimisch. Kürzere Zeit verblieben Unzelmann, der später so beliebte Komiker, welcher damals Chevaliers, Stutzer und Escrocs spielte, sich auch wohl an erste Liebhaberrollen wagte. Frau Rouseul, eine Künstlerin ersten Ranges im Fache der Heldinnen, Mütter und Anstandsdamen — Lady Macbeth, Marwood u. A. — und von junonischer Schönheit. Auch Christ

mit seinen talentvollen Kindern gehörte nicht lange dem Berliner Verbande.

So hielt die Bühne sich bis zu Anfang der achtziger Jahre, ohne durch die Richtung des Repertoirs oder überragende Darstellungstalente tonangebend zu werden.

Das churſächſiſche Privilegium war, nach Döbbelin's Ausscheiden, von Seyler angetreten worden, als das Gotha'sche Hoftheater sich bildete. Seine Gesellschaft erhielt ihren guten Ruf. 1776 war Klinger als Theaterdichter und Secretair dabei angestellt, Talente wie Borchers, die Reinecke's traten hinzu, auch Brandes mit seiner Frau, deren Rivalität mit der Seyler freilich wieder unangenehme Störungen hervorrief. Die Darstellungen der Gesellschaft fanden indessen so viel Beifall, selbst in den höchsten Kreisen, daß der Plan, ein deutsches Hoftheater zu gründen, abermals gefaßt wurde. Seyler ging jedoch nicht auf die deshalb gestellten Bedingungen ein, er zog die gleichen Anträge des Mannheimer Hofes vor, so erhielt der Schauspieler Brandes, der froh war, sich mit seiner Frau wieder von Seyler trennen zu können, den Auftrag, ein Hoftheater zu bilden. Schon hatte er dafür mehrere Mitglieder von Seyler's Gesellschaft, unter ihnen Reinecke's*), engagirt, und den Studenten Fleck der Bühne gewonnen, als der

*) Sie erhielten hier den schon bedeutenden Gehalt von wöchentlich 30 Thlr.

Ausbruch des bayerischen Erbfolgekrieges Einschränkungen im Hofhaushalt gebot. Die italienische Oper mußte abgeschafft werden und um deren Unternehmer Bondini schadlos zu halten, ertheilte man ihm das Churſächsische Privilegium. So war die Prinzipalschaft wieder hergestellt und leider nach Wiener Muster: unter einem Italiener, der sich in deutscher Sprache kaum verständigen konnte. Der Hof erhielt sich durch einen jährlichen Zuschuß von 6000 Thlr. und durch die Generaldirection des Barons von König einen Einfluß, der nicht nur auf die Wahl der Stücke und ihre Censur nach Wiener Vorbilde, sondern zu Zeiten auch auf die Besetzung der Rollen ausgedehnt wurde. Eine wesentliche Abweichung vom bisherigen Gebrauche in ähnlichen Verhältnissen, welche indeß bei einem Unternehmer, dem an der Selbständigkeit der künstlerischen Leitung wenig lag, auf keinen Widerstand stieß. Bei dem Personal zeichnete sich außer dem Reinecke- und Brandes'schen Ehepaare noch die Sängerin Koch aus, Spengler als Liebhaber, seine Frau in sentimentalen, Hempel in Charakterrollen, Thering und Günther als Komiker, Frau Räder als Soubrette. Auf ein Jahr kam Schütz aus Hamburg dazu, die jungen Talente von Fleck und Opitz wurden hier zuerst bekannt.

Das Bondini'sche Theater wurde in Leipzig am 21. Mai 1777 mit Elfride nach Mason von Bertuch eröffnet. Bald aber entstanden Streitigkeiten zwischen dem Re-

giſſeur Brandes und dem bedeutendſten Talente des Perſonals, mit Reinecke. Vermuthlich war er mit Recht mit der Leitung des mattherzigen Brandes unzufrieden, die ſich ſpäterhin nirgends als fruchtbringend erwieſen hat. Reinecke hatte von Schröder etwas gelernt und an durchfahrender Unbedingtheit des Weſens wollte er ihm auch nicht nachſtehen. Bondini ordnete, um dieſe Wirren auszugleichen, dem Regiſſeur einen berathenden Ausſchuß bei, in dem aber Reinecke ſo ſehr das große Wort führte, daß dadurch auch kein Friede wurde. Bondini, ein gutmüthiger, ruheliebender Mann, entſchloß ſich alſo, die Geſellſchaft zu theilen, die eine Hälfte mit der Operette unter Brandes Regie im Winter in Leipzig, die andre unter Reinecke im Sommer in Dresden ſpielen und nachher abwechſeln zu laſſen. Im Jahre 1782 legte er ſich auch noch eine Opera buffa zu und zog Prag mit in ſein Wandergebiet. Die Bondini'ſche Geſellſchaft war eben nichts als eine induſtrielle Unternehmung. Was von der Schauſpielkunſt dabei geleiſtet wurde, muß der Regie Reinecke's verdankt werden, der das Gewicht ſeines künſtleriſchen Anſehens ſelbſt gegen die Neigungen des Hofes geltend zu machen verſtand. So wurde z. B. in Dresden wiederholentlich die Aufführung aller Trauerſpiele unterſagt und immer wieder wußte Reinecke die Darſtellung, ſelbſt Shakespeare'ſcher Tragödien, zu erliſten oder zu ertrotzen.

Bondini hatte die gute Eigenſchaft ſich von Reinecke

beherrschen zu lassen; was sonst von ihm — den man hie und dort einen sachverständigen Mann genannt findet — zu erwarten war, das erklärt sich in wenigen Zügen. Als der junge Fleck die Absicht zeigte, nach Hamburg zu gehen, stellte Brandes dem Prinzipal die Wichtigkeit der Erhaltung dieses vielverheißenden Talentes vor, bekam aber nur zur Antwort: „Herr Fleck geht ab erst in drei Monat, bis dahin kann man schon bekommen eine andre Fleck." So trefflich wußte der welsche Scharfblick deutsche Talente zu würdigen. Und als Schütz wieder zurück nach Hamburg ging, gab er den Auftrag: einen Ersatzmann für ihn zu suchen mit dem Zusatze: „er muß aber sein ein gut Haberlieb (Liebhaber) und paß in die Kleid von Monsieur Schütz." Dieser war nämlich von sehr kleiner Gestalt. Welche Förderung war von solchen Leuten, die, nicht anders als Hechelkrämer, in Deutschland mit der volksthümlichsten Kunst hausiren durften, für den Geist des deutschen Drama's zu erwarten? Die kleineren Prinzipale waren doch selbst Schauspieler, ihr Ehrgeiz, ihr Standesinteresse hielt dem Eigennutze die Wage, die Productionen der Bühnen wurden ihnen doch nicht so ganz zur bloßen Waare, wie es bei den Unternehmern allen, den vornehmen und geringen, der Fall ist.

In Bonn und Cöln führte der Schauspieler und Theaterdichter Großmann eine Gesellschaft. Sein Talent und seine Bildung hätten der guten Sache nützen

können, wenn ſein Charakter zuverläſſiger und mäßiger geweſen wäre.

Die Geſellſchaft der Schuch'ſchen Kinder, hauſete in Königsberg und Danzig, die eine Wäſer'ſche Geſellſchaft in Breslau und den nahen Städten, die andere in den ſächſiſchen Kreiſen. Amberg, Ilgener und Berger trieben in Pommern und Mecklenburg ihr Weſen. Zahlloſe Wandertruppen zogen außerdem in Deutſchland hin und wieder, auch über die Grenzen hinaus nach Holland, Dänemark, Rußland, Polen, Ungarn und Gallizien. Jeder Jahrgang des Gotha'ſchen Taſchenkalenders bringt neue Namen. Die Truppen entſtehen, richten ſich zu Grunde, gebären aus dem Untergange ſich doppelt und dreifach wieder, ehe man ſie noch recht in's Auge gefaßt hat; wie die Infuſorien unter dem Mikroſkope.

Daß die Bühnen ſtabil werden, daß man ihnen den Rückhalt einer Unterſtützung gewähren müſſe, wenn man etwas Beſſeres von ihnen fordern wolle, dieſer Erfahrungsſatz war allgemein genug angenommen worden, um auch allmählig Früchte zu tragen. Hie und da wurden kleinere Truppen feſtgehalten. In Münſter bildete 1779 die Ritterſchaft ſich ein Wintertheater aus der Curioni'ſchen Geſellſchaft. Die Schopf'iſche, welche in Insbruck, Salzburg und Augsburg ſpielte, wurde vom Fürſten von Thurn und Taxis in Regensburg gefeſſelt. Der Hof von Hannover gewährte mit ſeinem Privilegium die Benutzung des Schloßtheaters, freie Beleuchtung

und Musik bei einem Zuschusse von jährlich 1000 Thlr. Aehnliche Unterstützungen leisteten andere Höfe, aber alle diese dankenswerthen Beisteuern veränderten den Zustand der Bühnen noch nicht wesentlich. So lange er noch im Allgemeinen an die Prinzipalschaft gebunden war, konnte die Veredlung der Kunst nicht auf freier, breiter Grundlage verfolgt werden, sie mußte sich immer neben den gebieterischen Bedingungen des Gelderwerbes, der Forderungen der rohen Schaulust verstohlen durchwinden und mühsam nur zum Leben verhelfen. In Hamburg hatte Schröder allein, unterstützt von dem Complex der seltensten Hülfsmittel des Genies, mit beispielloser Arbeit einen kurzen Sieg über den Geschmack der Masse errungen, die „Actionistenverwaltung" nach ihm fiel, beim redlichsten Willen, aus einem Geld- und Geschmacksbankerott in den anderen. Der Fortschritt der Kunst forderte durchaus dauernde Einrichtungen, die nicht sogleich über den Haufen stürzten, sobald ein glückliches Directionstalent die Hand davon abzog.

Was aber die Nationalbildung forderte, konnte nur durch die Nation geleistet werden. Einzelne Vergesellschaftungen erwiesen sich als unzureichend und haben es bis auf den heutigen Tag gethan. Wollte man also das Theater nicht als eine leichtfertige und nutzlose Vergnügungsanstalt sich selbst und vereinzelter Industrie überlassen, wollte man in der Kunst, welche das menschliche Leben reflektirt, einen mächtigen Hebel der Veredlung der menschlichen Gesell-

ſchaft anerkennen, ſo mußte auch die Geſammtheit der Nation, die dabei dringend intereſſirt war, der Staat mußte ſich der Bühne annehmen, ſie ſchützen, fördern und beaufſichtigen.

Der Staat in Deutſchland hatte aber damals keine anderen Vertreter als ſeine Fürſten, in ihre Hand war alſo die Entſcheidung gelegt.

Und Deutſchlands Fürſten haben entſchieden, haben damals mit Präcedenz des Reichsoberhauptes thatſächlich entſchieden: die Schauſpielkunſt ſei des Schutzes, der Unterſtützung würdig gleich den übrigen Künſten, es ſei im Intereſſe des Staates ihr eine freiere Entwicklung zu verſchaffen.

Mit Unrecht bezeichnet man daher die Entſtehung der Hoftheater als einen Abweg im Entwicklungsgange der Kunſt, ſie war die hiſtoriſch geforderte Metamorphoſe des Bühnenzuſtandes, der nur in dieſer Weiſe vorwärts, ſonſt aber geradezu zurück gehen mußte. Der Staat konnte damals nur durch den Hof ſeinen Antheil bethätigten. Dichter, Maler, Muſiker wurden in den Kreis des Hofſtaates eingeſchloſſen und man pries die fürſtliche Gnade, welche dadurch dem Talente äußere Anerkennung und Unabhängigkeit gewährte, warum ſollte dieſelbe Wohlthat den Schauſpielern nicht in derſelben Weiſe zu Theil werden? Riefen nicht damals alle Freunde der Bühne, riefen nicht die beſten Köpfe den Schutz der Höfe für die deutſche Kunſt an? War das nicht der Refrain

fast aller Antritts- und Abschiedsreden der wandernden Schauspieler? Versprach man sich nicht allgemein von der Erfüllung dieses Wunsches die goldene Zeit des Theaters? Außerdem, wie förderlich mußte es den Künstlern sein, dem Kreise der höheren Stände, den Mustern der Weltsitte, näher zu rücken, und wie sehr mußte der Schutz der Höfe dazu beitragen, den Stand aus der bürgerlichen Verachtung zu erheben und ihn zu anständigerer Haltung anzufeuern! Gewiß die Errichtung der Hoftheater war damals eine Lebensbedingung für die Kunst, und das Vaterland schuldete den Fürsten dafür den vollwichtigsten Dank.

Am Hofe des Markgrafen von Schwedt hatte sich seit 1773 unter der Direction des Schauspielers Löwe ein Hoftheater gebildet. Am Mecklenburg-Strelitzer Hofe seit 1775 eins aus der Ilgener'schen Gesellschaft unter Inspection des Schauspielers Feige.

Der Herzog von Gotha gab leider sein Hoftheater, kaum ein Jahr nach Eckhof's Tode, zu Ostern 1779 auf. Er hatte es auf Eckhof's Talent und Gesinnung gegründet und dessen Nachfolger in der Direction Boek, entsprach den Erinnerungen an den Meister zu wenig.

Boek hat durch manche gute Eigenschaft und eine glänzende Routine sich einen Namen in der Theatergeschichte erworben, daß seine künstlerischen Grundsätze sehr untergeordneter Art waren, leidet keinen Zweifel. Schröder sagt: er habe zwar Fertigkeit, aber keine innere

Geisteskraft besessen; und doch habe man ihn den großen Schauspielern beizählen wollen. Boek war es, der gegen Schröder sich der kostbaren Entdeckung rühmte, wie man bei Abgängen beklatscht werden könne, der auch die Gastspielreisen aufbrachte. Wir haben ihn uns als eine kleine Gestalt und etwas korpulent zu denken, ein rundes Gesicht mit einer Stutznase. Er setzte die Perioden der Rede auffallend hoch ein und sprach staccato, Sylbe für Sylbe, einigermaßen im Predigertone. Man lobte an ihm den Anstand der vornehmen Welt, vielleicht weil er die Mitspieler von oben herab zu behandeln pflegte.

Der Erfinder der beklatschten Abgänge und des Gastspiels also war es, der durch seine Direction, dem Herzoge von Gotha den Geschmack an seinem Hoftheater verdarb.

Der gute Stern aber, welcher das Wachsthum der jungen deutschen Bühne so segensreich behütete, der schon vor vier Jahren die Seyler'sche Gesellschaft vom Weimarschen Hofe nach dem Gotha'schen versetzte, fügte auch jetzt wieder eine Gesammtverpflanzung, welche den Gesammtgeist erhielt. Churfürst Theodor von der Pfalz hatte Bayern geerbt, nahm 1778 sein neuerrichtetes Theater unter Marchand's Direction von Mannheim nach München mit, stiftete aber in Mannheim unter des Freiherrn von Dalberg Intendantur ein neues Theater zum Theil aus Seyler's Personal, zum Theil aus der Gotha'schen Gesellschaft.

Der Einfluß dieser Bühne fordert später eine ausführliche Betrachtung, sie entsprach den Absichten des

kunstsinnigen Churfürsten vollkommen, während das neue Münchener Hoftheater, in bunter Verwirrung, eine glänzende Periode ohne Antheil vorüberziehen sah.

Nicht gewarnt durch die Wiener Cavaliersentreprisen hatte der Hof italienische Oper, Ballett und Schauspiel dem Grafen Seeau als Unternehmer übergeben, mit einem Zuschuß von 92000 Fl. So war das Theater nichts als eine industrielle Unternehmung unter vornehmen Formen. Der eigentliche Nutzen der Stabilität, das sichre Erhalten und Fortbilden des Gewonnenen, fällt bei der egoistischen Tendenz solcher Unternehmungen ganz zu Boden. Après moi le déluge ist der Wahlspruch eines jeden Theaterpächters. So zeigte sich denn nach Ablauf dieser Entreprise die Bühne an materiellem Besitz, wie an künstlerischer Leistung gänzlich ausgehöhlt und zerrüttet. Riesers Bemühungen waren vergessen, der einsichtsvolle Dichter und Theatersecretair Babo hatte sich gleich bei Gestaltung der Dinge in München zurückgezogen, der brave Marchand sah seinen wohlerworbenen Ruhm verdunkelt, obwohl noch Talente wie die der Frauen Brochard und Neuhaus, bald auch das der Nouseul, ferner Apelt's, Huck's, Nieser's und Urban's ihn unterstützten.

Während an diesem neuen Hoftheater in München sich die verkehrte Anwendung der Fürstlichen Unterstützung in noch schlimmerer Weise als früher in Wien erwies, zeigte dagegen die Organisation, welche der Kaiser

seinem Nationaltheater gab, die edelsten und wichtigsten Prinzipien, die leider nur durch ihre Anwendung und Ausübung unfruchtbar wurden.

Die bisher gültigen Maximen der Cavaliers- und Beamtendirection stieß der Kaiser um, als er sein Nationaltheater errichtete. Auch die Leitung von Theaterdichtern hatte sein Vertrauen nicht gewonnen. Der äußerst seltene Fall, daß ein Dichter eine genaue Kenntniß aller Details der theatralischen Technik und ein inniges Verständniß dessen, was die Schauspielkunst vermag, besitzt, war bisher nur bei Lessing eingetreten und dieser verstand eben so viel davon, um einzusehen, daß er doch nicht genug davon verstünde; weshalb er auch die Anträge, eine Bühne zu leiten, immer abgelehnt hat.

Kaiser Joseph fußte auf den naturgemäßen Grundsatz zurück: daß die Kunst den Künstlern gehöre. Er erkannte es an, daß alle Künste, welche sich zur theatralischen Darstellung vereinigen, in der Schauspielkunst erst lebendig werden, daß sie die wesentliche Trägerin der ganzen Dramatik, also auch in letzter Instanz für Alles verantwortlich sein müsse, was und wie es auf der Bühne vorgehe. Darum solle also das Schauspiel von Schauspielern geleitet werden.

Mit dem schönen, vollherzigen Vertrauen zu den Menschen, das der edle Fürst in seinem Leben genug gebüßt hat; übertrug er der Kunstgenossenschaft des neuen Theaters das Recht: sich selbst zu regieren. Die ältesten

und ersten Schauspieler und Schauspielerinnen bildeten die sogenannte Versammlung, welche in einer wöchentlichen Sitzung nach Stimmenmehrheit über Wahl der Stücke, ihre Besetzung, Repertoir u. s. w. Beschlüsse faßten, welche der von ihnen erwählte Regisseur — Stephanie der ältere war es die längste Zeit — protokollirte, der obersten Hofdirection zur Entscheidung vorlegte und in der Ausführung beaufsichtigte.

Diese Einrichtung war auf allzu idealische Voraussetzungen gegründet, sie konnte nicht von Dauer sein. Die Frauen im Rathe trieben die Aufregung der Debatten auf's Aeußerste und überliefen den Kaiser oft, um die unerheblichsten Dinge, mit dem Verlangen: seinen Scepter in die Waagschaale ihrer Wünsche zu werfen. Der Kaiser sah bald die Nothwendigkeit eines strenger geregelten Zustandes ein. Er ließ zunächst von den Künstlern selbst Theatergesetze entwerfen, und man muß es rühmend anerkennen: die Gesetze waren gewissenhaft und streng abgefaßt, sie gingen auf ein förmliches Erzwingen eines regelmäßigen Geschäftsganges und harmonischer Darstellungen aus.

Im Februar 1779 gab endlich der Kaiser dem Theater eine neue Verfassung, die, immer noch völlig republikanisch, ganz dem Associationsgeiste der Schauspielkunst angemessen, manche Aehnlichkeit mit dem Statut der Pariser Societaire hatte.

Alljährlich erwählte das Gesammtpersonal fünf Män-

ner, welche einen dirigirenden Ausſchuß bildeten. Dieſe hatten Wahl und Beſetzung der Stücke, ihre Ausſtattung mit Coſtüm und Decorationen, ſo wie die Zuſammenſetzung des Repertoirs in gemeinſchaftlichen Sitzungen zu beſtimmen. Abwechſelnd führten dieſe Inſpicienten monatlich die Regie, Leitung der Proben und Vorſtellungen, mit einer ſouverainen Machtvollkommenheit; ferner Correſpondenz, Coſtüm- und Decorationsbücher u. ſ. w. Alle andern Männer des Perſonals waren wechſelsweis zum Amt des Wöchners verpflichtet, der die Ordnung auf der Bühne handhaben, nachleſen, Zeichen geben, kurz den Dienſt des heutigen Theaterinſpicienten verſehen mußte.

So waren alſo alle Schauſpieler am Gelingen der gemeinſamen Thätigkeit intereſſirt, Alle Beamte und doch auch Alle Gehorchende. Eine Inſtitution, welche der Natur der Schauſpielkunſt ganz entſprechend, dem Gemeinſinn ausnehmend förderlich erſchien und zugleich die Fähigkeiten zu künſtleriſchen Aemtern allgemein ausbilden konnte. Sie hatte aber auch ihre Unzuträglichkeiten.

Der Ausſchuß war zu zahlreich und ſetzte zu viele fähige Männer im Perſonale voraus, deren Jeder obenein alle einzelnen Geſchäfte gleich gut verſtehen ſollte, weil darin gewechſelt wurde. Ferner lähmte dieſe Vielköpfigkeit die executive Gewalt, welche bei der Bühnenleitung mehr als irgendwo, von geſammelter, immer ſchlagfertiger Energie ſein muß. Der Wechſel der Aemter brachte in Regie, Correſpondenz u. ſ. w. mit jedem

Monat eine neue Ansicht, eine neue Weise auf; was der Eine vier Wochen lang gut gemacht hatte, kam unter dem Andern wieder in Verfall. In der Führung einer Kunst, deren complicirte Elemente nur durch einen individuellen schöpferischen Geist, mit immer gleicher Consequenz, in Uebereinstimmung gehalten werden können, lösten sich die Autoritäten ab, wie auf einem Schildwachtposten. Das allgemeine Uebel aller zusammengesetzten Vorstände, der Mangel an persönlich-moralischer Verantwortung, — die so bequem hinter Gesammtbeschlüssen verschwindet — mußte sich hier höchst nachtheilig geltend machen, wo die Dirigirenden alle Interessen mit den Dirigirten theilten. Halbe Verantwortung bringt halbe Gewissenhaftigkeit hervor, und so konnte es nicht fehlen, daß mit der Zeit der Ausschuß zu einer Assecuranz persönlicher Interessen ausartete und einige dreiste und herrschsüchtige Köpfe die edle und vertrauensvolle Absicht des Kaisers vereitelten. Die Brüder Stephanie waren es, welche den Ruhm, den sie als Vorfechter im Kampfe gegen die Burleske erworben, als Mitglieder des Ausschusses wieder einbüßten. Ihre Anciennität, die Erinnerung an die Dienste, welche sie damals der Kunst geleistet, ihre Schriftstellerfruchtbarkeit, der Besitz erster Rollenfächer und die nimmer ruhende Agitation und Intrigue des Jüngern, erhielt sie permanent im Ausschusse und die Lenkung der Dinge in ihrer Hand. Den jüngern Stephanie werden wir als den bösen Dämon dieser Theaterperiode kennen ler-

nen. Es giebt faſt keine Untugend, die ihm nicht nachgeſagt würde und die er nicht in hundert Anläßen documentirt hätte*). Neidiſch, geizig, unruhig und ränkeſüchtig, ein Trunkenbold und Zänker, der ſich bei ſeinen Genoſſen durch ſeine Brutalität eben ſo ſehr gefürchtet machte, als durch den unerſchütterlichen Rückhalt, den er ſich in den Vorzimmern der Großen durch Zuträgerei verſchaffte.

Die Nachtheile der Ausſchußdirection traten noch nicht allzuſtörend hervor, ſo lange die politiſchen Vorgänge dem Kaiſer Muße ließen ſich mit dem Theater zu beſchäftigen, das Auge auf die Leitung zu haben und manchen Fortſchritt anzuregen.

So betrieb er die Errichtung eines deutſchen Singſpiels. Der ehrliche und fleißige Schauſpieler Müller brachte mit einigen deutſchredenden Talenten der Buffooper und andern Sängern und Choriſten von der Kirchenmuſik am 17. Februar 1778 die erſte deutſche Oper, die Bergknappen von Umlauf zur Aufführung und fuhr damit eifrig fort, bis der neidiſche Stephanie ihm die Leitung entwand und das gut Begonnene verdarb, ſo daß die italieniſche Oper das Feld wieder gewann. Auch Leſſings Anregung zu einer Theatralpflanzſchule war vom Kaiſer weiter in Erwägung gezogen wor-

*) Wir erinnern uns, daß er gegen ſeinen Wohlthäter Sonnenfels das theatraliſche Pasquill „der Tadler nach der Mode“ richtete.

den, er hatte Gutachten von Weiße und Engel darüber einholen lassen und dem Schauspieler Müller das Theater am Kärnthnerthor dazu bewilligt, wo dieser dann am 15. Juli 1779 die erste Vorstellung mit Kindern gab. Dies Verfahren, dressirte Kinder zu öffentlichen Darstellungen zu bringen, lag freilich weitab von einer gesunden künstlerischen Erziehung, und die Anstalt, obwohl sie eine Zeit lang die Aufmerksamkeit auf sich zog, hatte so wenig Dauer und Nutzen, als jener verfehlte Versuch, der in Mannheim mit einer Theaterschule gemacht worden war.

Um die Fortschritte der Wiener Schauspielkunst ins Besondere verfolgen zu können, müssen wir uns des Zustandes erinnern, in dem die Errichtung des Nationaltheaters sie traf.*) Ein Ueberblick des Personals und seiner allmähligen Veränderung, wird uns den wichtigen Einfluß der Hamburger Schule veranschaulichen.

Im ernsten Style war Wien begreiflicher Weise noch am weitesten zurück, der Tyrannenspieler Bergopzoomer konnte daher bei seinem Debüt hier einen Beifall erlangen, der bis zum ersten Hervorruf stieg. Er war eine verzerrte Copie des französischen Schauspielers Hedou, von dem er sich in Straßburg förmlich hatte abrichten lassen, bewahrte aber daneben die alte Haupt- und Staatsactionenmanier. So hatte er sich ein System von kalt berechneter Wildheit gemacht, welches, ohne Sym-

*) Siehe Seite 234 — 35.

pathie zu erregen, doch durch überraschende Seltsamkeit und grillenhafte Erfindungen Glück bei der Menge machte, für welche Unnatur und Kunst identisch ist. Bergopzoomer wußte diese abentheuerliche Manier mit einer gesuchten Nachahmung der Wirklichkeit in äußerlichen Dingen zu vermischen und wen das rauhe Bellen seiner Zornausbrüche, sein schleichender, schneidender Ton im Ausdrucke des Hasses, wen die Grimassen und Convulsionen, die Extravaganz seines Agirens, wovon Nicolai in seiner Reise eine erstaunliche Beschreibung liefert, nicht ansprachen, der wurde doch wohl gewonnen, wenn er bei Zweikämpfen das Wanken, Hinsinken, Aufraffen, die täuschende Anwendung von Blut und Staub, die Zuckungen des Sterbenden genau wie die Wirklichkeit vorgestellt sah, wenn er den Helden in Ottway's „gerettetem Venedig" als Pierre sieben Stufen rückwärts hinabstürzen sah, daß jeder Zuschauer unwillkürlich nach seinem eignen Kopfe griff. Ja so weit suchte Bergopzoomer die Täuschung zu treiben, daß er in Wuthscenen Seife in den Mund nahm und sichtlich schäumte; als Richard III. Erbsen in einen seiner Stiefel schüttete, um das Hinken recht natürlich zu machen.

Im Lustspiele dagegen war er in derben Väter- und Bauerrollen natürlich, nur für die Tragödie hatte er — wie viele Schauspieler — geglaubt, sich eine abentheuerliche tragische Manier zulegen zu müssen.

Das Spiel des älteren Stephanie war leider derselben Weise zugeneigt, obschon er unendlich mehr Kennt-

niß und Einsicht als Bergopzoomer besaß und man ihm keine falschen Accente, wie jenem zu Dutzenden, nachzählen konnte. Aber er outrirte ebenfalls, ahmte Lecain's Manieren nach, hatte einen schreienden und heulenden Vortrag, wobei er das Schnupftuchspiel bis zum Ueberdruß mißbrauchte. Auch präsentirte sich seine breite hochschultrige Gestalt bei der übermäßigen Heftigkeit seiner gemeinen Bewegungen sehr schlecht.

Joseph Lange, ein schöner jugendlicher Liebhaber, von Einsicht und Bildung, war zum Maler erzogen worden, was der Wahl seines Costüms, dem Styl seiner Stellungen und Bewegungen zu gut kam, obschon die Hinneigung zur Antike, besonders im Lustspiele, als absichtlich auffiel. Seine Rede hatte Wärme und zeugte für Weichheit des Gefühles, nur sein Ausdruck der Leidenschaft erschien gemacht und man warf ihm eine Ueberhäufung mit Accenten vor. Auch er, mit all seiner Begabunng, hatte sich von der herrschenden Künstelei nicht frei halten können.

Frau Weidner, welche die ersten Heldinnen und Mütter spielte, war der alten Neuber'schen Schule treu geblieben, stand aber im höchsten Ansehen.

Diese Talente bildeten den Kern der Tragödie, die jüngern und untergeordneten schlossen sich mehr oder weniger ihrem Tone an. Wir erinnern uns, daß weder Koch, noch die Frauen Hensel (Seyler) und Starke in Wien angesprochen hatten, dem Wiener Geschmack er-

ſchienen ſie zu natürlich, zu gleichgültig, zu wenig agirend. Erſt der Frau Sacco gelang es 1776 der Hamburger Schule Eingang zu verſchaffen und was ſie von den Schweſter Ackermann an ungezwungener Natur und Wahrheit gelernt, durch feine Koketterie und eine franzöſiſche Nüance den Wienern annehmlich zu machen. Ihre Schönheit und Jugend, der herzgewinnende Ton ihrer Stimme, trugen nicht wenig dazu bei, ihr in zärtlichen und feurigen Rollen enthuſiaſtiſchen Beifall zu ſchaffen.

Nun war die Bahn gebrochen, der Uebergang bereitet. Schnell ſchloß ſich das glänzende jugendliche Talent der Catharina Jaquet dieſer Richtung an und erreichte in kurzer Zeit eine hinreißende tragiſche Gewalt.*)

Brockmann trat 1778 in dieſen Kreis für das Fach der Helden und geſetzten Männer. Sein Spiel gewann nicht ſogleich das große Publikum, es war zu natürlich. Schade, daß man ihm nachſagen konnte, er habe die Gunſt durch Nachgiebigkeit an den Wiener Declamationston erlangt.

Im Jahre 1780 wurde durch Frau Rouſeul das norddeutſche Element noch verſtärkt. Ihre tragiſche Größe iſt in Wien nie ſo vollſtändig als in Berlin anerkannt

*) Stephanie d. j., der, in ächtem Comödiantenneid, kein Talent, auch kein weibliches, aufkommen laſſen wollte, machte gleichzeitig im Ausſchuſſe den Antrag: ſie wegen erprobter Talentloſigkeit zu verabſchieden.

worden, eben weil sie sich von Maaß und Würde nicht entfernte, aber ihr Achtung gebietendes Spiel wirkte darum nicht weniger auf die Bildung des Geschmacks. Auch Schütz, der gewandte Chevalier, wurde von Hamburg nach Wien berufen und am 1. April 1781 endlich trat Schröder mit seiner Frau dem Nationaltheater bei und entschied den Sieg seiner Schule.*)

Schröder hatte im vorigen Jahre, wie in Berlin, München und Mannheim, auch in Wien durch ein Gastspiel seine Meisterschaft bewährt. Nicht das Fremde seiner einfachen, natürlichen Spielweise, nicht die Schlingen der Kabalen, welche man ihm legte**), hatten den

*) Alle diese Engagements waren durch Müllers Reise veranlaßt worden.

**) Stephanie d. j. stand natürlich dabei an der Spitze und einige Details mögen die Art und Weise näher kennen lehren. Er hatte Schrödern seine Gastfreundschaft aufgedrungen und konnte nun mit um so größerer Wahrscheinlichkeit und mit der wohlmeinendsten Miene erfundene und entstellte Aeußerungen Schröders unter die Leute bringen, welche von dessen übermäßigem Hochmuth und seiner Geringschätzung gegen Wien zeugen mußten. Er vermochte ihn als Lear aufzutreten, in der Ueberzeugung, ihn damit zu stürzen, weil Brockmann in dieser Rolle für unübertrefflich galt. Schröder fand denn auch am ersten Abende das Publikum kalt, ja feindselig gestimmt, und erst im dritten Akte des Lear, gelang es ihm, den Beifall, aber da auch ungetheilt und ausschweifend zu erzwingen. Und nun fiel ihm sein Gastfreund um den Hals und sagte: „Nun, habe ich nicht gut gerathen?“

Sieg seines Genies verkürzen und seine Anstellung verhindern können; der Kaiser erkannte die ganze Wichtigkeit seiner Erwerbung.

Schröder hatte darauf Paris besucht. Der erste deutsche Schauspieler, der eine solche Bildungsreise unternommen. Die Raucour in der Tragödie, Molé als Liebhaber, Carlin als Arlequin und die älteren Schauspieler Preville und Dorval erregten seine Bewunderung, ohne daß er deshalb an seiner deutschen Auffassungsweise irre geworden wäre. Dennoch hat sein kurzer Aufenthalt in Paris offenbar der zweiten Phase seines Künstlerlebens die Anregung gegeben, welche dies Theater der gebornen Schauspieler auf jedes empfängliche Talent äußern muß.

Sieben Monate lang hatte Schröder darauf noch in Hamburg bei dem Aktionistentheater gespielt, auch den Tapetenfabrikanten Bubbers von der Regie erlöst, in welche diesen sein altes Theatergelüsten verlockt hatte, und die Ueberzeugung mit sich genommen, daß das Hamburger Theater dem Verfalle zueile.

In Berlin mußte er auf lautes Begehren des Publikums — dem Döbbelin sich ungern fügte — noch zweimal spielen, sodann nahm er seine Stellung in Wien, bloß als Schauspieler, ein.

Dies Verpflanzen der beiden Zweige der Hamburger Schule, der Eckhof-Gothaischen nach Mannheim, der Schröder'schen nach Wien bezeichnet eine der merkwürdigsten Strömungen des Kunstgeistes.

Wie bedauerswerth erschien die Aufhebung des Gothaischen Hoftheaters, die Auflösung des Hamburger, und wie segensreich schlugen diese Vorgänge zum Gedeihen der Bühne aus! Weit hinter den Fortschritten der norddeutschen Kunst war Süddeutschland und der Rhein zurückgeblieben, an eine allmählige Ausgleichung war bei dem damaligen politischen Zustande Deutschlands, der die Charakterunterschiede so grell erhielt, nicht zu denken, es bedurfte dazu massenhafter Verpflanzungen, künstlerischer Völkerwanderungen im kleinern Maaßstabe. Großmann und Seyler waren mit ihren Gesellschaften am Rhein nur als Vorläufer des norddeutschen Geistes aufgetreten, jetzt ging die ganze Eckhof'sche Erbschaft in frischen Talenten an Mannheim über und der mächtige Magnet des so entschieden aufgetretenen Kaiserlichen Schutzes zog den wichtigen Bestand der Schröder'schen Schule nach Wien.

Aber nicht bloß um zu bringen kam die norddeutsche Kunst, sie kam auch um zu empfangen; es war, als zöge sie ein inneres Bedürfniß dahin. Am Rhein und in Süddeutschland bekam sie frisches Blut, von sinnlicher Wärme und gemüthlichem Humor. Dieser wohlthätige ergänzende Austausch der nord- und süddeutschen Elemente tritt hier wie mit prädestinirter Absichtlichkeit auf.

Daß das Wiener Lustspiel der Elemente der Hamburger Schule weniger bedurfte, als das Trauerspiel war natürlich, in einer Stadt, wo eine herzliche Lustigkeit,

eine gutmüthige Schelmerei den Grundton des Lebens machten. Nur dem höheren Luſtſpiele vermochte Schröders Schule viel zu nützen, denn die Stücke von Haffner, Heufeld, Laudes u. A. hatten den Wiener Lokalton dem ganzen Luſtſpiele ſo tief eingeprägt, die ungenirte Weiſe der Stegreifcomödie lag den meiſten Schauſpielern noch ſo ſehr in den Gliedern, daß ſie immer noch glaubten nur dann natürlich zu ſein, wenn ſie ihre eigne Alltäglichkeit zum Beſten gaben. Die allgemeine Klage über den Mangel des höheren Geſellſchaftstons auf der deutſchen Bühne war daher auch hier begründet, dazu erhielt das ſchlechte Memoriren der geweſenen Extemporanten einen ſchleppenden Dialog.

An geſunden friſchen Talenten für das Luſtſpiel fehlte es indeſſen nicht.

Nanny Jaquet, nachher des Tenoriſten Adamberger Frau, war in naiven, heitern und graziöſen Rollen von zauberiſchem Reiz, ein wahres Schooßkind der Natur. Sie verbannte zuerſt in ländlichen Rollen die gepuderte Friſur und damit auch alle modiſche Geziertheit, die nothwendig mit dieſer Toilette zuſammenhängen mußte, nur behielt ihr Spiel immer eine lokale ländliche oder bürgerliche Farbe, die ſich in eleganten Rollen fühlbar machte. Frau Stierle, von Marchands Geſellſchaft, war eine treffliche Soubrette. Frau Weidner, in Mütterrollen des Luſtſpieles, Frau Rouſeul als Anſtandsdame vorzüglich.

Unter den Männern nahm Weidmann den ersten Rang ein. Er war ein vollkommenes komisches Genie, und obschon er den Kreis der Wiener Eigenthümlichkeit nie verließ, war er dennoch nicht nur als Bedienter, Bauer, Handwerker, Trunkenbold und Dümmling immer unerschöpflich neu und treffend, sondern auch feinkomische Rollen wußte er mit Haltung zu behandeln. Gottlieb, der Jackerl der ehemaligen Burleske, in Tölpelrollen, denen seine groben Gesichtszüge entsprachen, Jaquet in Juden und treuherzigen Alten, v. Kronstein in Stutzern und Franzosen, Jauz in zweiten Alten, füllten ihren Platz. Steigentesch in hoch- und niedrigkomischen Charakterrollen und Ziegler waren beliebt, der Letztere auch als Dichter. Müller spielte Pedanten und andere Charakterrollen mit Einsicht, an seiner Darstellung vornehmer Glücksritter war nichts als die gedehnte Sprache zu tadeln. Der jüngere Stephanie, obwohl er rasch und lebhaft spielte und Polterer nicht übel machte, war leider seinem Bruder in Manierirtheit allzuähnlich.

Mit einem solchen Kunstpersonale, so geschützt und gefördert, ließ sich immerhin ein bedeutender Aufschwung des deutschen Theaters erwarten. Leider stimmten alle übrigen Bedingungen nicht dazu.

Der Mißbrauch, welcher mit der edlen Absicht des Kaisers innerhalb des Ausschusses getrieben wurde, Unverstand, Partheilichkeit und Egoismus zur Herrschaft brachte,

war schon schlimm genug*), aber demungeachtet brachte die Kunstgenossenschaft viel des Erfreulichen hervor. Das lokale Lustspiel war unübertrefflich, das höhere bisweilen gut zu nennen, in der Tragödie gelang Manches. Wenn das Wiener Theater sich also nicht, wie es Joseph wollte, auf die Culturhöhe seiner Zeit erhob, so lagen die stärksten Ursachen wohl außerhalb der Bühne. Der Boden, auf den sie gestellt war, versagte dieser Pflanzung, wie so mancher andern des fürstlichen Menschenfreundes, das Gedeihen. Es gab in Wien keinen gebildeten Mittelstand, in dem der gute Geschmack hätte Wurzeln treiben können. Zwischen der überfeinerten Bildung des Adels und den gemeinen Forderungen des Volkes blieb die Schauspielkunst mitten inne gestellt und daher schwankend in ihren Richtungen.

Ferner war die Censur, vor 25 Jahren ein ersehnter Bundesgenosse der reformirten Kunst, jetzt zu einem unüberwindlichen Hindernisse ihrer Fortentwicklung geworden. Die Sorgfalt für den versittlichenden Einfluß der Schaubühne ging in ihrer Consequenz bis zur Zerstörung ihrer höheren Bedeutung: Spiegel des Lebens zu sein. Die Bühne sollte kein böses Beispiel geben. Aus dieser engen Vorstellung von versittlichender Wirkung ging

*) Alle Sittenschilderungen jener Zeit belehren uns freilich, daß es an der Tagesordnung war: jedes Amt zu persönlichem Vortheile auszubeuten.

natürlich die Unterdrückung aller Darstellungen von großen, gewaltigen Leidenschaften und Conflicten hervor. Die Tragödie konnte unter dem Drucke dieser, gewiß gut gemeinten, Vormundschaft niemals das Haupt zu ihrer ganzen Höhe erheben. Viele neuere Gedichte, Julius von Tarent, Clavigo, Stella, Diego und Leonore, die Zwillinge u. s. w. durften gar nicht aufgeführt werden, andre nur in Verstümmelungen, welche ihnen Nerven und Adern zerschnitten und der Schauspielkunst die kräftigsten Schwungfedern aus den dichterischen Flügeln zogen.

Wenn so das höhere Gedeihen der Wiener Bühne an innern Schäden krankte, so erlangte dagegen ihr äußerer Zustand durch den persönlichen Antheil des Kaisers den größten Flor. Noch nie hatten sich deutsche Schauspieler in so opulenter und behaglicher Lage befunden. Die Gehalte waren höher als irgendwo im Vaterlande*), reiche Geschenke erhöhten noch das Einkommen der ersten Talente, denen der Kaiser mehr als einmal die ganze Einnahme von Vorstellungen schenkte, die besonders gelungen waren. Die Altersversorgung war gesichert. Des Kaisers persönliche Einmischung, sein zeitweiliger Besuch der Proben, seine freundliche Ansprache belebte den Eifer, sein feines Urtheil beförderte und kräftigte das bescheidene, auf wahrhafte Schönheit gerichtete Spiel,

*) Siehe Seite 3[illegible]. Schröder erhielt den damals unerhörten Gehalt von 2350 Fl., seine Frau außerdem 1450 Fl.

das beim großen Publikum höchst selten auf Anerkennung zu rechnen hat. Er ehrte die vorragenden Talente durch Aufstellung ihrer Portraits, im Costüm ihrer besten Rollen, in einer Gallerie der Kaiserlichen Burg, ja so viel Rücksicht schenkte er dem schauspielerischen Ehrgeize, daß, als am Hofe sich, um hohen Besuch, eine lange festliche Zeit vorbereitete, er jedem ersten Talente die Wahl von zwei Rollen anheimgab, in welcher sie sich während dieser Glanzperiode zeigen mochten.

Die Wichtigkeit, welche in der Hebung der Schauspielerfähigkeiten für das Gedeihen der Bühne liegt, erkannte er sehr scharf, so enthielt sein Statut die Weisung an den Ausschuß, daß bei der Entwerfung des Repertoirs nicht nur die Zufriedenheit des Hofes, der obersten Hofdirection und des Publikums, sondern auch der Schauspieler selbst erzielt werden solle.

Natürlich brachte die Einmischung des Kaisers nicht immer günstige Resultate hervor, sie veranlaßte oft vergebliche Experimente, auf welche alle Liebhaberei leicht geräth; aber da sie immer gute und edle Zwecke hatte, so war sie dennoch nie ganz fruchtlos. So veranlaßte er die Einführung der Doppelbesetzung bedeutender Rollen und des Alternirens der Darsteller darin. Eine Maßregel, die unendlich oft, bis auf den heutigen Tag, von allen Personen, welche die Theaterpraxis nicht kennen, empfohlen worden ist und die ihre Unzweckmäßigkeit gleich hier bei ihrer ersten Einführung erwies.

Da man für die bei Weitem größte Zahl von ersten Rollen nicht zwei gleich begabte Darsteller hatte, so mußten sie von ungleichen Talenten doublirt werden. Nun geschah es nicht selten, daß ein neues Stück mißfiel, weil die schwächeren, oder für diese specielle Aufgaben gerade nicht geeigneten Talente zuerst darin heraustraten. Oft unterblieb darüber die Wiederholung, welche mit der andern Besetzung geglückt sein würde; schon weil man Scheu trug die erste Besetzung zu compromittiren. Waren aber auch die Doublirer beide der Aufgabe, nur in verschiedener Weise, gewachsen, so mußte die Arbeit der Proben nicht nur fast verdoppelt werden, sondern es konnte nicht fehlen, daß die Scenirung, welche dem Einen bequem gewesen war, dem Spiele des Andern nicht zusagte, Stellungen und Wirkungsberechnungen wieder umgestoßen und neu geschaffen werden mußten. Dadurch wurde der Organismus der Darstellung nicht nur für einmal gestört — wie das auch bei Gastrollen auf merkliche Weise geschieht — sondern diese Störung wurde durch fortgesetztes Alterniren in den Rollen permanent und mußte zu Haltungslosigkeit und Confusion der Vorstellungen führen; zumal das Alterniren in mehreren Rollen stattfand. Für die Darsteller selbst trat der Nachtheil hervor, daß gerade für die wichtigsten Aufgaben ihrer Kunst, nämlich die in classischen Stücken, — weil sie gemeinhin nicht oft gegeben werden können — die Reihe zu selten an sie kam, um ihrem Spiele die er-

wünschte Ausbildung geben zu können. Zuletzt regte die Maßregel alles das, was eine Theaterdirection auf's Angelegentlichste niederzuhalten trachten muß, recht absichtlich auf: die Partheinahme des Publikums, das Vorwalten des persönlichen Momentes in der Beurtheilung, Eifersucht, Beifallsbuhlerei und Zwietracht unter den Künstlern. Nach wenig Jahren führte eine Kette von üblen Erfahrungen zu den natürlichen Grundsätzen zurück: daß es für jedes Stück, nach Maßgabe eines Personales, nur eine angemessene Besetzung gebe, daß ein einmal gewonnenes Zusammenspiel auf's Sorgfältigste conservirt werden müsse und daß es im höchsten Interesse der Kunst sei, des Publikums Theilnahme nicht für die einzelne Virtuosität immer mehr zu reizen, sondern sie auf den harmonischen Gesammteindruck zu leiten *).

Eine andre Maßregel, welche der Kaiser anregte, eben so gut gemeint als jene, erwies sich ebenfalls in der Ausführung nicht angemessen. Seinem feinen Takte war die Gefahr nicht entgangen, welche für die Schauspielkunst im gänzlichen Verschwinden des Verses und in der Herrschaft der Prosa lag, er irrte aber in der Meinung, daß die Umkehr zum Alexandriner Abhülfe bringen werde. Der Versuch wurde mit Elias Schlegels Trojanerinnen

*) Es versteht sich von selbst, daß hiermit das Rollenmonopol nicht in Schutz genommen werden soll, dagegen giebt es andere Mittel als die Einführung der Alternirens.

und Canut, mit Chronegks Codrus, Ayrenhofers Cleopatra und Gotters Uebersetzung der Alzire gemacht, aber weder Darsteller noch Publikum konnten sich wieder in den Reim und den Menuetrhythmus der Rede finden. Auch eine angekündigte Preisvertheilung für Alexandrinerstücke brachte keinen Erfolg, die Natürlichkeitsrichtung hatte sich aller Geister zu entschieden bemächtigt. Es war als ob die deutsche Dramatik sich instinktartig der Nothwendigkeit ergab, bis auf den Grund in die Natürlichkeit unterzutauchen, um alles Fremde und Angelernte los zu werden.

Ein Gewinn mußte es genannt werden, daß gerade jetzt der von Joseph angeregte Versuch durch sein Mißlingen unwidersprechlich darthat: die tragédie classique sei für die deutsche Kunst nur ein vorübergehendes Erziehungsmittel gewesen, dem sie nun entwachsen. Es war der letzte Beweis, daß die französische Periode mit den siebenziger Jahren völlig überwunden war.

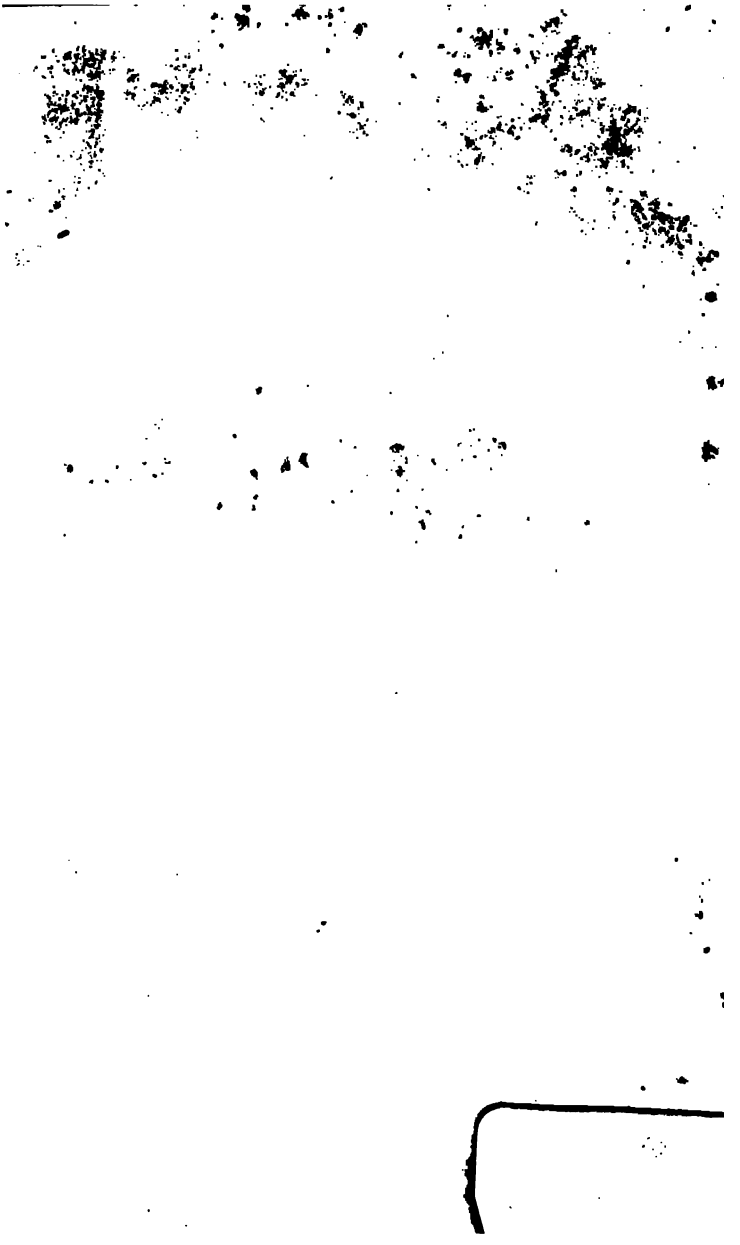
Auf dem von Lessing eroberten Boden hatte die neue jugendliche Nationalliteratur sich mit ungestümer Kraft aufgerichtet. Natur war jetzt das Losungswort geworden und damit war, wie es nicht anders sein konnte, die deutsche Natur, ja sogar die eigenthümliche Denk- und Empfindungsweise des Zeitmomentes, zur Norm erhoben. Selbst bei Uebertragung ausländischer Stücke schonte kein Schriftsteller die fremde Eigenthümlichkeit, man machte es, wie Engländer, Italiener und Franzosen

es noch heut mit Uebertragung deutſcher Originale machen, man nationaliſirte ſie, wandte Charaktere und Ausdruck ins Deutſche, modelte ſelbſt die Handlung nach dem Wahrſcheinlichkeitsmaaße deutſcher Verhältniſſe. Man rückte die fremden Stücke in die nächſte für Jedermann verſtändliche und bekannte Natur. Es wiederholte ſich — freilich auf einer höheren Bildungsſtufe — ganz das Verfahren der Comödianten des ſiebzehnten Jahrhunderts: der Grundſatz, daß die Schaubühne vor allen andern Dingen in der vollen Sonnenwärme volksthümlicher Sympathie ſtehen müſſe, war wieder zur Herrſchaft gelangt.

Daß mit dieſer ganzen literariſchen Bewegung die Schauſpielkunſt ſich in inniger Uebereinſtimmung und Wechſelwirkung befand, haben die Reſultate dieſer Periode gezeigt. Die Richtung; welche Leſſing und Eckhof der Schauſpielkunſt gegeben, hatten ihr durchaus nationale Selbſtändigkeit verliehen. Schröder und die Verpflanzung Shakespeare's in das deutſche Repertoir hatten dieſe Selbſtändigkeit befeſtigt, erhöht, vollendet. Jetzt gab es eine eigenthümlich, volksmäßige, deutſche Schauſpielkunſt, die ihrer allgemeinen Verbreitung und Ausbildung entgegenging. Binnen 50 Jahren hatte ſie die fremde Schule abſolvirt, ihr eigenthümliches Geſetz, ihre nationale Regel gefunden und war von den höfiſch gelehrten Muſtern der franzöſiſch verſtandenen Antike hinweg, durch Shakespeare wieder zu dem Quell ihres ger-

Berichtigungen.

Seite	19,	Zeile	4	von oben,	statt Vorstücke,	lies: Versstücke.
„	52,	„	6	„ „	„ Versicherungen,	lies: Versicherungen.
„	62,	„	6	„ unten,	ist nach den Worten: „Sonntags früh" einzuschalten: auf dem Friedhofe des Kirchdorfes Leuben, wohin Laubegast eingepfarrt ist,	
„	93,	„	1	„ unten,	statt alender,	lies: kalender.
„	102,	„	1	„ oben,	„ ihr,	lies: ihm.
„	205,	„	2	„ „	„ seine Herrschaft,	lies: ihre Herrschaft.
„	219,	„	2	„ unten,	„ einstudirten,	lies: studirten.
„	246,	„	4	„ oben,	„ Reinike,	lies: Reinecke.
„	400,	„	8	„ unten,	„ Theodor,	lies: Carl Theodor.

Die Angabe der literarischen Quellen, so wie ein Namen- und Sachregister wird dem dritten Bande beigefügt werden.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.